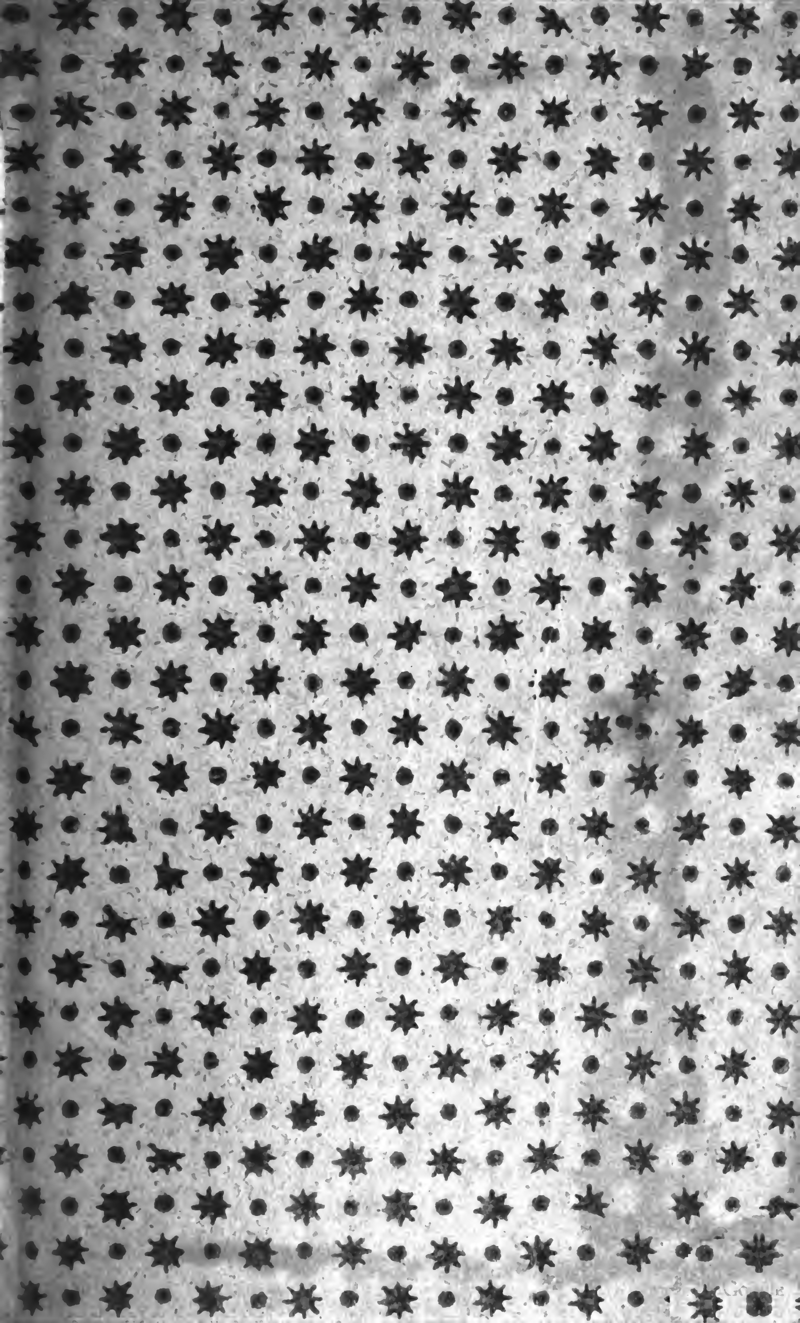


Gotthold Ephraim Lessings

sämmtliche Schriften.

Vier und zwanzigster Theil.

Neue, unveränderte Auflage.

Berlin, 1805.

In der Vossischen Buchhandlung.

Hamburgische
Dramaturgie.

Von

Gotthold Ephraim Lessing.

Erster Theil.

Neue Auflage.

Berlin, 1805.
In der Vossischen Buchhandlung.

Hamburgische Dramaturgie.

Erster Theil.



Ankündigung.

Es wird sich leicht errathen lassen, daß die neue Verwaltung des hiesigen Theaters die Veranlassung des gegenwärtigen Blattes ist.

Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen, welche man den Männern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen, nicht anders als beymessen kann. Sie haben sich selbst hinlänglich darüber erklärt, und ihre Aeußerungen sind, sowohl hier, als auswärts, von dem feinern Theile des Publikums mit dem Beyfalle aufgenommen worden, den jede freywillige Beförderung des allgemeinen Besten verdienet, und zu unsern Zeiten sich versprechen darf.

Freylich giebt es immer und überall Leute, die, weil sie sich selbst am besten kennen, bey jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblikken. Man könnte ihnen diese Beruhigung ihrer selbst gern gönnen; aber, wenn die vermeinten Nebenabsichten sie wider die Sache selbst aufbringen; wenn ihr hämischer Neid, um jene zu vereiteln, auch diese scheitern zu lassen, bemüht ist: so müssen



sie wissen, daß sie die verachtungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft sind.

Glücklich der Ort, wo diese Elenden den Ton nicht angeben; wo die größere Anzahl wohlgesinnter Bürger sie in den Schranken der Ehrerbietung hält, und nicht verstattet, daß das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Kabalen, und patriotische Absichten ein Vorwurf ihres spöttischen Aberwitzes werden!

So glücklich sey Hamburg in allem, woran seinem Wohlstande und seiner Freyheit gelegen: denn es verdient so glücklich zu seyn!

Als Schlegel, zur Aufnahme des dänischen Theaters, — (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) — Vorschläge that, von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu thun: war dieses der erste und vornehmste, „daß man den Schauspielern selbst „die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust „und Gewinnst zu arbeiten *).“ Die Prinzipalschaft unter ihnen, hat eine freye Kunst zu einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister mehrentheils desto nachlässiger und eigennütziger treiben läßt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer, ihm Nothdurft oder Luxus versprechen.

*) Werke, 3ter Theil, S. 252.

Wenn hier also bis jetzt auch weiter noch nichts geschehen wäre, als daß eine Gesellschaft von Freunden der Bühne Hand an das Werk gelegt, und nach einem gemeinnützigen Plane arbeiten zu lassen, sich verbunden hätte: so wäre dennoch, bloß dadurch, schon viel gewonnen. Denn aus dieser ersten Veränderung können, auch bey einer nur mäßigen Begünstigung des Publikums, leicht und geschwind alle andre Verbesserungen erwachsen, deren unser Theater bedarf.

An Fleiß und Kosten wird sicherlich nichts gespart werden; ob es an Geschmack und Einsicht fehlen dürfte, muß die Zeit lehren. Und hat es nicht das Publikum in seiner Gewalt, was es hierin mangelhaft finden sollte, abstellen und verbessern zu lassen? Es komme nur, und sehe und höre, und prüfe und richte. Seine Stimme soll nie geringschätzig verhöret, sein Urtheil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden!

Nur daß sich nicht jeder kleine Kritikaster für das Publikum halte, und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht werden, auch ein wenig mit sich selbst zu Rathe gehe, von welcher Art seine Erwartungen gewesen. Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten Eines Stücks, das richtige Spiel Eines Akteurs empfindet, kann darum auch den Werth aller andern schätzen. Man

hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto partheyischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.

Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe, natürlicher Weise, noch weiter entfernt: und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr dieses als jenes ist.

Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen verliert, geht noch immer geschwinder, als der ohne Ziel herum irret.

Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten, und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier thun wird. Die Wahl der Stücke ist keine Kleinigkeit: aber Wahl setzt Menge voraus; und wenn nicht immer Meisterstücke aufgeführt werden sollten, so sieht man wohl, woran die Schuld liegt. Indeß ist es gut, wenn das Mittelmäßige für nichts mehr aus-

gegeben wird, als es ist; und der unbefriedigte Zuschauer wenigstens daran urtheilen lernt. Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beybringen will, braucht man es nur aus einander zu setzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat. Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beybehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Akteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine musikalische Komposition, weil der Text dazu elend ist.

Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergnügens, unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wie viel davon auf die Rechnung des Dichters, oder des Schauspielers, zu setzen sey. Denn einen um etwas tadeln, was der andere versehen hat, heißt Beyde verderben. Jenem wird der Muth benommen, und dieser wird sicher gemacht.

Besonders darf es der Schauspieler verlangen, daß man hierin die größte Strenge und Unpartheylichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da, und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauscht gleich schnell vorbey; und

nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache, als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhaftern Eindruck auf jenen gemacht hat.

Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme: sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur, zu seinem Berufe sehr nöthig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! Er muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken.

Man hat allen Grund, häufige Beyspiele hiervon sich von unsern Schauspielern zu versprechen. — Doch ich will die Erwartung des Publikums nicht höher stimmen. Beyde schaden sich selbst: der zu viel verspricht, und der zu viel erwartet.

Heute geschieht die Eröffnung der Bühne. Sie wird viel entscheiden; sie muß aber nicht alles entscheiden sollen. In den ersten Tagen werden sich die Urtheile ziemlich durchkreuzen. Es würde Mühe kosten, ein ruhiges Gehör zu erlangen. — Das erste Blatt dieser Schrift soll daher nicht eher, als mit dem Anfange des künftigen Monats erscheinen.

Hamburg, den 22sten April, 1767.

Hamburgische Dramaturgie.

No. I.

Den 1sten May, 1767.

Das Theater ist den 22sten vorigen Monats mit dem Trauerspiele, Olint und Sophronia, glücklich eröffnet worden.

Ohne Zweifel wollte man gern mit einem deutschen Originale anfangen, welches hier noch den Reitz der Neuheit hätte. Der innere Werth dieses Stücks konnte auf eine solche Ehre keinen Anspruch machen. Die Wahl wäre zu tadeln, wenn sich zeigen liesse, daß man eine viel bessere hätte treffen können.

Olint und Sophronia ist das Werk eines jungen Dichters, und sein unvollendet hinterlassenes Werk. Cronegk starb allerdings für unsere Bühne zu früh; aber eigentlich gründet sich sein Ruhm mehr auf

das, was er, nach dem Urtheile seiner Freunde, für dieselbe noch hätte leisten können, als was er wirklich geleistet hat. Und welcher dramatische Dichter, aus allen Zeiten und Nationen, hätte in seinem sechs und zwanzigsten Jahre sterben können, ohne die Kritik über seine wahren Talente nicht eben so zweifelhaft zu lassen?

Der Stoff ist die bekannte Episode beym Tasso. Eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen, ist so leicht nicht. Zwar kostet es wenig Mühe, neue Verwickelungen zu erdenken, und einzelne Empfindungen in Scenen auszudehnen. Aber zu verhüten wissen, daß diese neuen Verwickelungen weder das Interesse schwächen, noch der Wahrscheinlichkeit Eintrag thun; sich aus dem Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können; die Leidenschaften nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen, und ohne Sprung, in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen, daß dieser sympathisiren muß, er mag wollen oder nicht: das ist es, was dazu nöthig ist; was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, thut, und was der bloß witzige Kopf nachzumachen, vergebens sich martert.

Tasso scheint, in seinem Olint und Sophronia, den Virgil, in seinem Nisus und Euryalus, vor

Augen gehabt zu haben. So wie Virgil in diesen die Stärke der Freundschaft geschildert hatte, wollte Tasso in jenen die Stärke der Liebe schildern. Dort war es heldenmüthiger Diensteifer, der die Probe der Freundschaft veranlaßte; hier ist es die Religion, welche der Liebe Gelegenheit giebt, sich in aller ihrer Kraft zu zeigen. Aber die Religion, welche bey dem Tasso nur das Mittel ist, wodurch er die Liebe so wirksam zeigt, ist in Cronegks Bearbeitung das Hauptwerk geworden. Er wollte den Triumph dieser, in den Triumph jener veredeln. Gewiß, eine fromme Verbesserung; — weiter aber auch nichts, als fromm! Denn sie hat ihn verleitet, was bey dem Tasso so simpel und natürlich, so wahr und menschlich ist, so verwickelt und romanenhaft, so wunderbar und himmlisch zu machen, daß nichts darüber!

Beym Tasso ist es ein Zauberer, ein Kerl, der weder Christ noch Mahomedaner ist, sondern sich aus beyden Religionen einen eigenen Aberglauben zusammengesponnen hat, welcher dem Aladin den Rath giebt, das wunderthätige Marienbild aus dem Tempel in die Moschee zu bringen. Warum machte Cronegk aus diesem Zauberer einen mahomedanischen Priester? Wenn dieser Priester in seiner Religion nicht eben so unwissend war, als es der Dichter zu seyn scheint, so konnte er einen

solchen Rath unmöglich geben. Sie duldet durchaus keine Bilder in ihren Moscheen. Cronegk verräth sich in mehrern Stücken, daß ihm eine sehr unrichtige Vorstellung von dem mahomedanischen Glauben beygewohnet. Der gröbste Fehler aber ist, daß er eine Religion überall des Polytheismus schuldig macht, die fast mehr als jede andere auf die Einheit Gottes dringet. Die Moschee heißt ihm „ein Sitz der falschen Götter," und den Priester selbst läßt er ausrufen:

„So wollt ihr euch noch nicht mit Rach und Strafe rüsten,
„Ihr Götter? Blitzt, vertilgt das freche Volk der Christen!

Der sorgsame Schauspieler hat in seiner Tracht das Kostume, vom Scheitel bis zur Zehe, genau zu beobachten gesucht; und er muß solche Ungereimtheiten sagen!

Beym Tasso kömmt das Marienbild aus der Moschee weg, ohne daß man eigentlich weiß, ob es von Menschenhänden entwendet worden, oder ob eine höhere Macht dabey im Spiele gewesen. Cronegk macht den Olint zum Thäter. Zwar verwandelt er das Marienbild in „ein Bild des Herrn am „Kreuz:" aber Bild ist Bild, und dieser armselige Aberglaube giebt dem Olint eine sehr verächtliche Seite. Man kann ihm unmöglich wieder gut wer-

den, daß er es wagen können, durch eine so kleine That sein Volk an den Rand des Verderbens zu stellen. Wenn er sich hernach freywillig dazu bekennt: so ist es nichts mehr als Schuldigkeit, und keine Großmuth. Beym Tasso läßt ihn bloß die Liebe diesen Schritt thun; er will Sophronien retten, oder mit ihr sterben; mit ihr sterben, bloß um mit ihr zu sterben; kann er mit ihr nicht Ein Bette besteigen, so sey es Ein Scheiterhaufen; an ihrer Seite, an den nehmlichen Pfahl gebunden, bestimmt, von dem nehmlichen Feuer verzehrt zu werden, empfindet er bloß das Glück einer so süßen Nachbarschaft, denkt an nichts, was er jenseits des Grabes zu hoffen habe, und wünschet nichts, als daß diese Nachbarschaft noch enger und vertrauter seyn möge, daß er Brust gegen Brust drükken, und auf ihren Lippen seinen Geist verhauchen dürfe.

Dieser vortreffliche Kontrast zwischen einer lieben, ruhigen, ganz geistigen Schwärmerinn, und einem hitzigen, begierigen Jünglinge, ist beym Cronegk völlig verloren. Sie sind beyde von der kältesten Einförmigkeit; beyde haben nichts als das Märtyrerthum im Kopfe. Und nicht genug, daß Er, daß Sie, für die Religion sterben wollen; auch Evander wollte, auch Serena hätte nicht übel Lust dazu.

Ich will hier eine doppelte Anmerkung machen, welche, wohl behalten, einen angehenden tragischen Dichter vor großen Fehltritten bewahren kann. Die eine betrifft das Trauerspiel überhaupt. Wenn heldenmüthige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen: so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehrern sieht, hört man auf zu bewundern. Hierwider hatte sich Cronegk schon in seinem Codrus sehr versündigt. Die Liebe des Vaterlandes, bis zum freywilligen Tode für dasselbe, hätte den Codrus allein auszeichnen sollen: er hätte als ein einzelnes Wesen einer ganz besondern Art da stehen müssen, um den Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit ihm im Sinne hat. Aber Elesinde und Philaide, und Medon, und wer nicht? sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunderung wird getheilt, und Codrus verliert sich unter der Menge. So auch hier. Was in Olint und Sophronia Christ ist, das alles hält gemartert werden und sterben, für ein Glas Wasser trinken. Wir hören diese frommen Bravaden so oft, aus so verschiedenem Munde, das sie alle Wirkung verlieren.

Die zweyte Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel insbesondere. Die Helden desselben sind mehrentheils Märtyrer. Nun leben wir zu

einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallt, als daß jeder Rasende, der sich muthwillig, ohne alle Noth, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten, in den Tod stürzt, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen jetzt zu wohl, die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene eben so sehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Thräne über die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Thräne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählet: daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Nothwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr bloß stellet! daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden. Ich habe schon berührt, daß es nur ein eben so nichtswürdiger Aberglaube seyn konnte, als wir in dem Zauberer Ismen verachten, welcher den Olint antrieb, das Bild aus der Moschee wieder zu entwenden. Es entschuldigt den Dichter nicht, daß

es Zeiten gegeben, wo ein solcher Aberglaube allgemein war, und bey vielen guten Eigenschaften bestehen konnte; daß es noch Länder giebt, wo er der frommen Einfalt nichts Befreindendes haben würde. Denn er schrieb sein Trauerspiel eben so wenig für jene Zeiten, als er es bestimmte, in Böhmen oder Spanien gespielt zu werden. Der gute Schriftsteller, er sey von welcher Gattung er wolle, wenn er nicht bloß schreibt, seinen Witz, seine Gelehrsamkeit zu zeigen, hat immer die Erleuchtetsten und Besten seiner Zeit und seines Landes im Auge; und nur was diesen gefallen, was diese rühren kann, würdigt er zu schreiben. Selbst der dramatische, wenn er sich zu dem Pöbel herabläßt, läßt sich nur darum zu ihm herab, um ihn zu erleuchten und zu bessern; nicht aber ihn in seinen Vorurtheilen, ihn in seiner unedeln Denkungsart zu bestärken.

II.

Den 5ten May, 1767.

Noch eine Anmerkung, gleichfalls das christliche Trauerspiel betreffend, würde über die Bekehrung

der Clorinde zu machen seyn. So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade seyn mögen, so wenig können sie uns auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehört, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da nur in der physischen Welt; in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt seyn soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Aenderung der geringsten Gedanken und Meynungen, müssen, nach Maaßgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegen einander abgewogen seyn, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns durch Schönheiten des Details über Mißverhältnisse dieser Art zu täuschen; aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beyfall, den er uns abgelauscht hat, zurück. Dieses auf die vierte Scene des dritten Akts angewendet, wird man finden, daß die Reden und das Betragen der Sophronia die Clorinde zwar zum Mitleiden hätten bewegen können, aber viel zu unvermögend sind, Bekehrung an einer Person zu wirken, die gar keine Anlage zum Enthusiasmus hat.

Beym Tasso nimmt Clorinde auch das Christenthum an; aber in ihrer letzten Stunde; aber erst, nachdem sie kurz zuvor erfahren, daß ihre Aeltern diesem Glauben zugethan gewesen: feine, erhebliche Umstände, durch welche die Wirkung einer höhern Macht in die Reihe natürlicher Begebenheiten gleichsam mit eingeflochten wird. Niemand hat es besser verstanden, wie weit man in diesem Stücke auf dem Theater gehen dürfe, als Voltaire. Nachdem die empfindliche, edle Seele des Zamor, durch Beyspiel und Bitten, durch Großmuth und Ermahnungen bestürmt, und bis in das Innerste erschüttert worden, läßt er ihn doch die Wahrheit der Religion, an deren Bekennern er so viel Großes sieht, mehr vermuthen, als glauben. Und vielleicht würde Voltaire auch diese Vermuthung unterdrückt haben, wenn nicht zur Beruhigung des Zuschauers etwas hätte geschehen müssen.

Selbst der Polyeukt des Corneille ist, in Absicht auf beyde Anmerkungen, tadelhaft; und wenn es seine Nachahmungen immer mehr geworden sind, so dürfte die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdient, ohne Zweifel noch zu erwarten seyn. Ich meyne ein Stück, in welchem einzig der Christ als Christ uns interessirt. — Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz un-

theatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmuth, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben, der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen?

Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlegt, wäre also mein Rath: — man liesse alle bisherige christliche Trauerspiele unaufgeführt. Dieser Rath, welcher aus den Bedürfnissen der Kunst hergenommen ist, welcher uns um weiter nichts, als sehr mittelmäßige Stücke bringen kann, ist darum nichts schlechter, weil er den schwächern Gemüthern zu Statten kömmt, die, ich weiß nicht welchen Schauder empfinden, wenn sie Gesinnungen, auf die sie sich nur an einer heiligern Stätte gefaßt machen, im Theater zu hören bekommen. Das Theater soll niemanden, wer es auch sey, Anstoß geben; und ich wünschte, daß es auch allem genommenen Anstoße vorbeugen könnte und wollte.



Cronegk hatte sein Stück nur bis gegen das Ende des vierten Aufzuges gebracht. Das übrige hat eine Feder in Wien dazu gefügt; eine Feder: — denn die Arbeit eines Kopfes ist dabey nicht sehr sichtbar. Der Ergänzer hat, allem Ansehen nach, die Geschichte ganz anders geendet, als sie Cronegk zu enden Willens gewesen. Der Tod löset alle Verwirrungen am besten; darum läßt er Beyde sterben, den Olint und die Sophronia. Beym Tasso kommen sie beyde davon; denn Clorinde nimmt sich mit der uneigennützigsten Großmuth ihrer an. Cronegk aber hatte Clorinden verliebt gemacht, und da war es freylich schwer zu errathen, wie er zwey Nebenbuhlerinnen aus einander setzen wolle, ohne den Tod zu Hülfe zu rufen. In einem andern noch schlechtern Trauerspiele, wo eine von den Hauptpersonen ganz aus heiler Haut starb, fragte ein Zuschauer seinen Nachbar: Aber woran stirbt sie denn? — Woran? am fünften Akte; antwortete dieser. In Wahrheit: der fünfte Akt ist eine garstige böse Staupe, die manchen hinreißt, dem die ersten vier Akte ein weit längeres Leben versprachen. —

Doch ich will mich in die Kritik des Stückes nicht tiefer einlassen. So mittelmäßig es ist, so ausnehmend ist es vorgestellt worden. Ich schweige von der äußern Pracht; denn diese Verbesse-



rung unsers Theaters erfordert nichts als Geld. Die Künste, deren Hülfe dazu nöthig ist, sind bey uns in eben der Vollkommenheit, wie in jedem andern Lande; nur die Künstler wollen eben so bezahlt seyn, wie in jedem andern Lande.

Man muß mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden seyn, wenn unter vier, fünf Personen, einige vortrefflich, und die andern gut gespielt haben. Wen, in den Nebenrollen, ein Anfänger oder sonst ein Nothnagel so sehr beleidigt, daß er über das Ganze die Nase rümpft, der reise nach Utopien, und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrick ist.

Herr Eckhoff war Evander. Evander ist zwar der Vater des Olint, aber im Grunde doch nicht viel mehr als ein Vertrauter. Indeß mag dieser Mann eine Rolle machen, welche er will; man erkennt ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Akteur, und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält.



Die eingestreuten Moralen sind Cronegks beste Seite. Er hat, in seinem Codrus und hier, so manche in einer so schönen nachdrücklichen Kürze ausgedrückt, daß viele von seinen Versen als Sentenzen behalten, und von dem Volke unter die im gemeinen Leben gangbare Weisheit aufgenommen zu werden verdienen. Leider sucht er uns nur auch öfters gefärbtes Glas für Edelsteine, und witzige Antithesen für gesunden Verstand einzuschwatzen. Zwey dergleichen Zeilen in dem ersten Akte hatten eine besondere Wirkung auf mich. Die eine,

„Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht.“

Die andere,

„Wer schlimm von andern denkt, ist selbst ein Bösewicht.“

Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung, und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen läßt. Theils dachte ich: Vortrefflich! Man liebt hier die Moral; dieses Parterr findet Geschmack an Maximen; auf dieser Bühne könnte sich ein Euripides Ruhm erwerben, und ein Sokrates würde sie gern besuchen. Theils fiel es mir zugleich mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeynten Maximen wären, und ich wünschte sehr, daß die Mißbilligung an jenem Gemurmel den meisten Antheil möge gehabt haben. Es ist nur Ein

Athen gewesen, es wird nur Ein Athen bleiben, wo auch bey dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich war, daß einer unlautern Moral wegen, Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürmt zu werden! Ich weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben: genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter, in dieser Situation, bey dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urtheilen können. Aber, auch diese poetische Wahrheit muß sich, auf einer andern Seite, der absoluten wiederum nähern, und der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das Böse, um des Bösen wegen, wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen, und doch gegen sich und Andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding, so gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armselige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden für die höchste Schönheit des Trauerspiels hält. Wenn Ismenor ein grausamer Priester ist, sind darum alle Priester Ismenors? Man wende nicht ein, daß von Priestern einer falschen Religion die Rede sey. So

falsch war noch keine in der Welt, daß ihre Lehrer nothwendig Unmenschen seyn müssen. Priester haben in den falschen Religionen, so wie in der wahren, Unheil gestiftet; aber nicht weil sie Priester, sondern weil sie Bösewichter waren, die, zum Behuf ihrer schlimmen Neigungen, die Vorrechte auch eines jeden andern Standes gemißbraucht hätten.

Wenn die Bühne so unbesonnene Urtheile über die Priester überhaupt ertönen läßt; was Wunder, wenn sich auch unter diesen Unbesonnene finden, die sie als die gerade Heerstraße zur Hölle ausschreyen?

Aber ich verfalle wiederum in die Kritik des Stückes, und ich wollte von dem Schauspieler sprechen.

III.

Den 8ten May, 1767.

Und wodurch bewirkt dieser Schauspieler, (Hr. Eckhoff) daß wir auch die gemeinste Moral so gern von ihm hören? Was ist es eigentlich, was ein Anderer von ihm zu lernen hat, wenn wir ihn in solchem Falle eben so unterhaltend finden sollen?

Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergehet; man muß eben so wenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen.

Es versteht sich also von selbst, daß die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernt seyn wollen. Sie müssen ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte, mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsame Auskramungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen.

Eben so ausgemacht ist es, daß kein falscher Accent uns muß argwöhnen lassen, der Akteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.

Aber die richtige Accentuation ist zur Noth auch einem Papagey beyzubringen. Wie weit ist der Akteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man einmal gefaßt, die man sich einmal ins Gedächtniß geprägt hat, lassen sich sehr richtig hersagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern Dingen beschäftigt; aber alsdann ist keine Empfindung möglich. Die Seele muß ganz gegenwärtig seyn; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig

und allein auf ihre Reden richten, und nur alsdann —

Aber auch alsdann kann der Akteur wirklich viel Empfindung haben, und doch keine zu haben scheinen. Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann seyn, wo man sie nicht erkennt; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urtheilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstatten, oder doch schwächen und zweydeutig machen. Der Akteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken soll. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht: denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. Gegentheils kann ein anderer so glücklich gebauet seyn; er kann so entscheidende Züge besitzen; alle seine Muskeln können ihm so leicht, so geschwind zu Gebote stehen: er kann so feine, so vielfältige Abänderungen der Stimme in seiner Gewalt haben; kurz, er kann mit allen zur Pantomime erfor-

derlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt seyn, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten Vorbilde spielt, von der innigsten Empfindung beseelet scheinen wird, da doch alles, was er sagt und thut, nichts als mechanische Nachäffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser, ungeachtet seiner Gleichgültigkeit und Kälte, dennoch auf dem Theater weit brauchbarer als jener. Wenn er lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bey ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung (zu Folge dem Gesetze, daß eben die Modifikationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperlichen Veränderungen bewirkt werden,) er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freywilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Daseyn wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Ein solcher Akteur soll z. E. die äußerste Wuth des Zornes ausdrücken. Ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht versteht, daß er die Gründe

dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage: wenn er nur die allergröbsten Aeußerungen des Zornes einem Akteur von ursprünglicher Empfindung abgelernet hat, und getreu nachzumachen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen bald kreischenden bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne, u. s. w. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, sobald man will, gut nachmacht: so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurück wirkt, und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserm Willen abhangen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu seyn scheinen, ohne es zu seyn, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es seyn sollte.

Nach diesen Grundsätzen von der Empfindung überhaupt, habe ich mir zu bestimmen gesucht, welche äußerliche Merkmale diejenige Empfindung begleiten, mit der moralische Betrachtungen wollen gesprochen seyn, und welche von diesen Merkmalen in unserer Gewalt sind, so daß sie jeder Akteur, er

mag die Empfindung selbst haben, oder nicht, darstellen kann. Mich dünkt Folgendes.

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der, als solcher, einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Ueberlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt seyn.

Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen; er ist kein bloßer symbolischer Schluß; er ist eine generalisirte Empfindung, und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen seyn.

Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? —

Nicht anders; mit einer Mischung von beyden, in der aber, nach Beschaffenheit der Situation, bald dieses, bald jenes, hervorsticht.

Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muß über ihr Glück, oder ihre Pflichten, bloß darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst, jenes desto lebhafter zu genießen, diese desto williger und muthiger zu beobachten.

Ist die Situation hingegen heftig, so muß sich die Seele durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleich-

sam von ihrem Fluge zurückholen; sie muß ihren Leidenschaften das Ansehen der Vernunft, stürmischen Ausbrüchen den Schein vorbedächtlicher Entschließungen geben zu wollen scheinen.

Jenes erfordert einen erhabnen und begeisterten Ton; dieses einen gemäßigten und feyerlichen. Denn dort muß das Raisonnement in Affekt entbrennen, und hier der Affekt in Raisonnement sich auskühlen.

Die meisten Schauspieler kehren es gerade um. Sie poltern in heftigen Situationen die allgemeinen Betrachtungen eben so stürmisch heraus, als das Uebrige; und in ruhigen beten sie dieselben eben so gelassen her, als das Uebrige. Daher geschieht es denn aber auch, daß sich die Moral weder in den einen, noch in den andern bey ihnen ausnimmt; und daß wir sie in jenen eben so unnatürlich, als in diesen langweilig und kalt finden. Sie überlegten nie, daß die Stickerey von dem Grunde abstechen muß, und Gold auf Gold brodiren ein elender Geschmack ist.

Durch ihre Gestus verderben sie vollends alles. Sie wissen weder, wenn sie deren dabey machen sollen, noch was für welche. Sie machen gemeiniglich zu viele, und zu unbedeutende.

Wenn in einer heftigen Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln scheint, um einen überlegenden Blick auf sich, oder auf das, was sie

umgiebt, zu werfen; so ist es natürlich, daß sie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen Willen abhängen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird gelassener; die Glieder alle gerathen in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um sich schauen kann. Mit eins tritt der fortschreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den wagrechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht da, in einer feyerlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus, — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion abgezielt, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen, oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los, oder setzt allmälig das Spiel seiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Gesichte bleiben, während der Reflexion, die Spuren des Affekts: Miene und Auge sind noch in Bewegung und Feuer; denn wir haben Miene und Auge nicht so urplötzlich in unserer Gewalt, als Fuß und Hand. Und hierin denn, in diesen ausdrückenden Mienen, in diesem entbrannten Auge, und in dem Ruhestande des ganzen übrigen Körpers, besteht die Mischung von Feuer und Kälte, mit welcher ich glaube, daß die Moral in heftigen Situationen gesprochen seyn will.

Mit eben dieser Mischung will sie auch in ruhigen Situationen gesagt seyn; nur mit dem Unterschiede, daß der Theil der Aktion, welcher dort der feurige war, hier der kältere, und welcher dort der kältere war, hier der feurige seyn muß. Nämlich: da die Seele, wenn sie nichts als sanfte Empfindungen hat, durch allgemeine Betrachtungen diesen sanften Empfindungen einen höheren Grad von Lebhaftigkeit zu geben gesucht, so wird sie auch die Glieder des Körpers, die ihr unmittelbar zu Gebote stehen, dazu beytragen lassen. Die Hände werden in voller Bewegung seyn; nur der Ausdruck des Gesichts kann so geschwind nicht nach, und in Miene und Auge wird noch die Ruhe herrschen, aus der sie der übrige Körper gern heraus arbeiten möchte.

IV.

Den 12ten May, 1767.

Aber von was für Art sind die Bewegungen der Hände, mit welcher, in ruhigen Situationen, die Moral gesprochen zu seyn liebt?

Von

Von der Chironomie der Alten, das ist, von dem Inbegriffe der Regeln, welche die Alten den Bewegungen der Hände vorgeschrieben hatten, wissen wir nur sehr wenig; aber dieses wissen wir, daß sie die Händesprache zu einer Vollkommenheit gebracht, von der sich aus dem, was unsre Redner darin zu leisten im Stande sind, kaum die Möglichkeit sollte begreifen lassen. Wir scheinen von dieser ganzen Sprache nichts als ein unartikulirtes Geschrey behalten zu haben; nichts als das Vermögen Bewegungen zu machen, ohne zu wissen, wie diesen Bewegungen eine fixirte Bedeutung zu geben, und wie sie unter einander zu verbinden, daß sie nicht bloß eines einzeln Sinnes, sondern eines zusammenhängenden Verstandes fähig werden.

Ich bescheide mich gern, daß man bey den Alten den Pantomimen nicht mit dem Schauspieler vermengen muß. Die Hände des Schauspielers waren bey weitem so geschwätzig nicht, als die Hände des Pantomimen. Bey diesem vertraten sie die Stelle der Sprache; bey jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren, und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen. Bey dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände

nicht bloß natürliche Zeichen; viele derselben hatten eine konventionelle Bedeutung, und dieser mußte sich der Schauspieler gänzlich enthalten.

Er bediente sich also seiner Hände sparsamer, als der Pantomime, aber eben so wenig vergebens, als dieser. Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgültigen Bewegungen, durch deren beständigen einförmigen Gebrauch ein so großer Theil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer, sich das vollkommene Ansehen von Dratpuppen giebt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand, die Hälfte einer krüpplichten Achte, abwärts vom Körper, beschreiben, oder mit beyden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen, Aktion haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o! der glaubt, uns bezaubern zu können.

Ich weiß wohl, daß selbst Hogarth den Schauspielern befiehlt, ihre Hand in schönen Schlangenlinien bewegen zu lernen; aber nach allen Seiten mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien, in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer fähig sind. Und endlich befiehlt er es ihnen nur zur Uebung, um sich zum Agiren dadurch geschickt zu machen, um den Armen die

Biegungen des Reizes geläufig zu machen; nicht aber in der Meinung, daß das Agiren selbst in weiter nichts, als in der Beschreibung solcher schönen Linien, immer nach der nämlichen Direktion, bestehe.

Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras, vornehmlich bey moralischen Stellen, weg mit ihm! Reiz am unrechten Orte ist Affektation und Grimasse; und eben derselbe Reiz, zu oft hinter einander wiederholt, wird kalt und endlich ekel. Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuett die Hand giebt, mir zureicht, oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnt.

Jede Bewegung, welche die Hand bey moralischen Stellen macht, muß bedeutend seyn. Oft kann man bis an das Mahlerische damit gehen; wenn man nur das Pantomimische vermeidet. Es wird sich vielleicht ein andermal Gelegenheit finden, diese Gradation von bedeutenden zu mahlerischen, von mahlerischen zu pantomimischen Gesten, ihren Unterschied und ihren Gebrauch, in Beyspielen zu erläutern. Jetzt würde mich dies zu weit führen, und ich merke nur an, daß es unter den bedeutenden Gesten eine Art giebt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beobachten



hat, und mit denen er allein der Moral Licht und Leben ertheilen kann. Es sind dies mit Einem Worte, die individualisirenden Gestus. Die Moral ist ein allgemeiner Satz, aus den besondern Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermaaßen der Sache fremd, er wird eine Ausschweifung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige, von dem weniger aufmerksamen, oder weniger scharfsinnigen Zuhörer, nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wenn es daher ein Mittel giebt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wenn dieses Mittel gewisse Gestus seyn können; so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen.

Man wird mich aus einem Exempel am besten verstehen. Ich nehme es, wie mir es jetzt beyfällt; der Schauspieler wird sich ohne Mühe auf noch weit einleuchtendere besinnen. — Wenn Olint sich mit der Hoffnung schmeichelt, Gott werde das Herz des Aladin bewegen, daß er nicht so grausam mit den Christen verfahre, als er ihnen gedrohet: so kann Evander, als ein alter Mann, nicht wohl anders, als ihm die Betrüglichkeit unsrer Hoffnungen zu Gemüthe führen.



„Vertraue nicht, mein Sohn, Hoffnungen, die betrügen!“

Sein Sohn ist ein feuriger Jüngling, und in der Jugend ist man vorzüglich geneigt, sich von der Zukunft nur das Beste zu versprechen.

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft.“

Doch indem besinnt er sich, daß das Alter zu dem entgegengesetzten Fehler nicht weniger geneigt ist; er will den unverzagten Jüngling nicht ganz niederschlagen, und fährt fort:

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft.“

Diese Sentenzen, mit einer gleichgültigen Aktion, mit einer nichts als schönen Bewegung des Armes begleiten, würde weit schlimmer seyn, als sie ganz ohne Aktion hersagen. Die einzige ihnen angemessene Aktion ist die, welche ihre Allgemeinheit wieder auf das Besondere einschränkt. Die Zeile:

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft.“

muß in dem Tone, mit dem Gestus der väterlichen Warnung, an und gegen den Olint gesprochen werden, weil Olint es ist, dessen unerfahrne leichtgläubige Jugend bey dem sorgsamen Alten diese Betrachtung veranlaßt. Die Zeile hingegen:

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft,“

erfordert den Ton, das Achselzucken, mit dem wir unsere eigenen Schwachheiten zu gestehen

pflegen, und die Hände müssen sich nothwendig gegen die Brust ziehen, um zu bemerken, daß Evander diesen Satz aus eigener Erfahrung habe, daß er selbst der Alte sey, von dem er gelte. —

Es ist Zeit, daß ich von dieser Ausschweifung über den Vortrag der moralischen Stellen wieder zurückkomme. Was man Lehrreiches darin findet, hat man lediglich den Beyspielen des Hrn. Eckhof zu danken; ich habe nichts als von ihnen richtig zu abstrahiren gesucht. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht!

Die Rolle der Clorinde ward von Madame Hensel gespielt, die unstreitig eine von den besten Aktricen ist, welche das deutsche Theater jemals gehabt hat. Ihr besondrer Vorzug ist eine sehr richtige Deklamation; ein falscher Accent wird ihr schwerlich entwischen; sie weiß den verworrensten, holprichsten, dunkelsten Vers, mit einer Leichtigkeit, mit einer Präcision zu sagen, daß er durch ihre Stimme die deutlichste Erklärung, den vollständigsten Kommentar erhält. Sie verbindet damit nicht selten ein Raffinement, welches entweder von einer sehr glücklichen Empfindung, oder von einer sehr richtigen Beurtheilung zeugt. Ich glaube die Lie-



beserklärung, welche sie dem Olint thut, noch zu hören:

„— Erkenne mich! Ich kann nicht länger schweigen;
„Verstellung oder Stolz sey niedern Seelen eigen.
„Olint ist in Gefahr, und ich bin außer mir —
„Bewundernd sah ich oft in Krieg und Schlacht nach dir;
„Mein Herz, das vor sich selbst sich zu entdecken scheute,
„War wider meinen Ruhm und meinen Stolz im Streite.
„Dein Unglück aber reißt die ganze Seele hin,
„Und jetzt erkenn' ich erst, wie klein, wie schwach ich bin.
„Jetzt, da dich alle die, die dich verehrten, hassen.
„Da du zur Pein bestimmt, von jedermann verlassen,
„Verbrechern gleich gestellt, unglücklich und ein Christ,
„Dem furchtbar'n Tode nah, im Tod noch elend bist:
„Jetzt wag' ich's zu gestehn, jetzt kenne meine Triebe!

Wie frey, wie edel war dieser Ausbruch! welches Feuer, welche Inbrunst beseelte jeden Ton! Mit welcher Zudringlichkeit, mit welcher Ueberströmung des Herzens sprach ihr Mitleid! Mit welcher Entschlossenheit ging sie auf das Bekenntniß ihrer Liebe los! Aber wie unerwartet, wie überraschend brach sie auf einmal ab, und veränderte auf einmal Stimme und Blick, und die ganze Haltung des Körpers, da es nun darauf ankam, die dürren Worte ihres Bekenntnisses zu sprechen. Die Augen

zur Erde geschlagen, nach einem langsamen Seufzer, in dem furchtsamen gezogenen Tone der Verwirrung, kam endlich,

„Ich liebe dich, Olint, —

heraus, und mit einer Wahrheit! Auch der, der nicht weiß, ob die Liebe sich so erklärt, empfand, daß sie sich so erklären sollte. Sie entschloß sich als Heldin, ihre Liebe zu gestehen, und gestand sie, als ein zärtliches, schamhaftes Weib. So Kriegerin als sie war, so gewöhnt sonst in allem zu männlichen Sitten: behielt das Weibliche doch hier die Oberhand. Kaum aber waren sie hervor, diese der Sittsamkeit so schweren Worte, und mit eins war auch jener Ton der Freymüthigkeit wieder da. Sie fuhr mit der sorglosesten Lebhaftigkeit, in aller der unbekümmerten Hitze des Affekts fort:

— — — Und stolz auf meine Liebe,
„Stolz, daß dir meine Macht dein Leben retten kann,
„Biet' ich dir Hand und Herz, und Kron' und Purpur an.

Denn die Liebe äußert sich nun als großmüthige Freundschaft; und die Freundschaft spricht eben so dreist, als schüchtern die Liebe.



V.

Den 15ten May, 1767.

Es ist unstreitig, daß die Schauspielerinn durch diese meisterhafte Absetzung der Worte:

„Ich liebe dich, Olint,“ –

der Stelle eine Schönheit gab, von der sich der Dichter, bey dem alles in dem nämlichen Flusse von Worten daher rauscht, nicht das geringste Verdienst beymessen kann. Aber wenn es ihr doch gefallen hätte, in diesen Verfeinerungen ihrer Rolle fortzufahren! Vielleicht besorgte sie, den Geist des Dichters ganz zu verfehlen; oder vielleicht scheute sie den Vorwurf, nicht das, was der Dichter sagt, sondern was er hätte sagen sollen, gespielt zu haben. Aber welches Lob könnte größer seyn, als so ein Vorwurf? Freylich muß sich nicht jeder Schauspieler einbilden, dieses Lob verdienen zu können. Denn sonst möchte es mit den armen Dichtern übel aussehen.

Cronegk hat wahrlich aus seiner Clorinde ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und dem ungeachtet ist sie noch der einzige Charakter, der uns bey ihm interessirt. So sehr er die schöne Natur in ihr verfehlt, so thut doch noch die plumpe, ungeschlachte Natur

einige Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur sind, und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von Weibe, als mit himmelbrütenden Schwärmern sympathisiren. Nur gegen das Ende, wo sie mit in den begeisterten Ton fällt, wird sie uns eben so gleichgültig und ekel. Alles ist Widerspruch in ihr, und immer springt sie von einem Aeußersten auf das andere. Kaum hat sie ihre Liebe erklärt, so fügt sie hinzu:

„Wirst du mein Herz verschmähn? Du schweigst? — Entschließe dich;
„Und wenn du zweifeln kannst — so zittre!

So zittre? Olint soll zittern? er, den sie so oft, in dem Tumulte der Schlacht, unerschrocken unter den Streichen des Todes gesehn? und soll vor ihr zittern? Was will sie denn? will sie ihm die Augen auskratzen? — O, wenn es der Schauspielerin eingefallen wäre, für diese ungezogene weibliche Gasconade, „so zittre!“ zu sagen: ich zittre! Sie konnte zittern, so viel sie wollte, ihre Liebe verschmäht, ihren Stolz beleidigt zu finden. Das wäre sehr natürlich gewesen. Aber es von dem Olint verlangen, Gegenliebe von ihm mit dem Messer an der Gurgel fodern, das ist so unartig als lächerlich.

Doch was hätte es geholfen, den Dichter einen Augenblick länger in den Schranken des Wohlstandes und der Mäßigung zu erhalten? Er fährt fort, Clorinden in dem wahren Tone einer besoffenen Marketenderinn rasen zu lassen; und da findet keine Linderung, keine Bemäntelung mehr Statt.

Das einzige, was die Schauspielerinn zu seinem Besten noch thun könnte, wäre vielleicht dieses, wenn sie sich von seinem wilden Feuer nicht so ganz hinreißen ließe, wenn sie ein wenig an sich hielte, wenn sie die äußerste Wuth nicht mit der äußersten Anstrengung der Stimme, nicht mit den gewaltsamsten Geberden ausdrückte.

Wenn Shakespear nicht ein eben so großer Schauspieler in der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war, so hat er doch wenigstens eben so gut gewußt, was zu der Kunst des einen, als was zu der Kunst des andern gehöret. Ja vielleicht hatte er über die Kunst des erstern um so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu hatte. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die Komödianten abrichtet, in den Mund legt, eine goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beyfalle gelegen ist. „Ich bitte Euch, läßt er ihn unter andern zu den Komödianten sagen, sprecht die Rede so, wie ich sie Euch vorsagte; die Zunge muß

nur eben darüber hinlaufen. Aber wenn ihr mir sie so heraushalset, wie es manche von unsern Schauspielern thun: seht, so wäre mir es eben so lieb gewesen, wenn der Stadtschreyer meine Verse gesagt hätte. Auch durchsägt mir mit eurer Hand nicht so sehr die Luft, sondern macht alles hübsch artig; denn mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, in dem Wirbelwinde der Leidenschaften, müßt ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und Geschmeidige giebt."

Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig, oder wenigstens heftiger seyn könne, als es die Umstände erfordern: so haben die, welche es leugnen, Recht zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, sondern zu wenig Verstand zeige. Ueberhaupt kömmt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrey und Kontorsionen Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Akteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Akteur ausmachen, das ihrige dazu beytragen, um seinem Spiele den Schein der

Wahrheit zu geben: so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer seyn, dessen Mäßigung Shakespear, selbst in dem Strome, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt: er muß bloß jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meynen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beyden Stücken mäßigen müsse. Es giebt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel seyn. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren beleidigt werden; und nur alsdann, wenn man bey Aeußerungen der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm seyn könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen, und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen.

Die Kunst des Schauspielers steht hier zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mit-

ten inne. Als sichtbare Mahlerey muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz seyn; doch als transitorische Mahlerey braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponirend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta, das Freche eines Bernini öfters erlauben; es hat bey ihr alles das Ausdrückende, welches ihm eigenthümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzulange darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählig vorbereiten, und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt seyn, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen giebt, unverfälscht überliefern soll.

Es könnte leicht seyn, daß sich unsere Schauspieler bey der Mäßigung, zu der sie die Kunst auch in den heftigsten Leidenschaften verbindet, in Ansehung des Beyfalls nicht allzuwohl befinden

dürften. — Aber welches Beyfalls? — Die Gallerie ist freylich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Tobenden, und selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwiedern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von diesem Geschmacke und es giebt Akteurs, die schlau genug von diesem Geschmacke Vortheil zu ziehen wissen. Der Schläfrigste rafft sich, gegen das Ende der Scene, wenn er abgehen soll, zusammen, erhebt auf einmal die Stimme, und überladet die Aktion, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfordere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was thut das ihm? Genug, daß er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam auf ihn zu seyn, und, wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen Nachzischen sollte es ihm! Doch leider ist es theils nicht Kenner genug, theils zu gutherzig, und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die That.

Ich getraue mich nicht, von der Aktion der übrigen Schauspieler in diesem Stücke etwas zu sagen. Wenn sie nur immer bemüht seyn müssen, Fehler zu bemänteln und das Mittelmäßige geltend zu machen: so kann auch der Beste nicht anders, als in einem sehr zweydeutigen Lichte erscheinen. Wenn wir ihn auch den Verdruß, den uns der Dichter

verursacht, nicht mit entgelten lassen, so sind wir doch nicht aufgeräumt genug, ihm alle die Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdient.

Den Beschluß des ersten Abends machte der Triumph der vergangenen Zeit, ein Lustspiel in einem Aufzuge, nach dem Französischen des le Grand. Es ist eins von den drey kleinen Stücken, welche le Grand unter dem allgemeinen Titel: der Triumph der Zeit, im Jahr 1724 auf die französische Bühne brachte, nachdem er den Stoff desselben, bereits einige Jahre vorher, unter der Aufschrift, die lächerlichen Verliebten, behandelt, aber wenig Beyfall damit erhalten hatte. Der Einfall, der dabey zum Grunde liegt, ist drollig genug, und einige Situationen sind sehr lächerlich. Nur ist das Lächerliche von der Art, wie es sich mehr für eine satirische Erzählung, als auf die Bühne schickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend macht eine traurige Idee; die Einbildung eines sechzigjährigen Gecken und einer eben so alten Närrin, daß die Zeit nur über ihre Reize keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar lächerlich; aber diesen Gecken und diese Närrin selbst zu sehen, ist ekelhafter, als lächerlich.

VI.

Den 19ten May, 1767.

Noch habe ich der Anreden an die Zuschauer, vor und nach dem großen Stücke des ersten Abends, nicht gedacht. Sie schreiben sich von einem Dichter her, der es mehr als irgend ein anderer versteht, tiefsinnigen Verstand mit Witz aufzuheitern, und nachdenklichem Ernste die gefällige Miene des Scherzes zu geben. Womit könnte ich diese Blätter besser auszieren, als wenn ich sie meinen Lesern ganz mittheile? Hier sind sie. Sie bedürfen keines Kommentars. Ich wünsche nur, daß manches darin nicht in den Wind gesagt sey!

Sie wurden beyde ungemein wohl, die erstere mit allem dem Anstande und der Würde, und die andere mit aller der Wärme und Feinheit und einschmeichelnden Verbindlichkeit gesprochen, die der besondere Inhalt einer jeden erforderte.

Prolog.

(Gesprochen von Madame Löwen.)

Ihr Freunde, denen hier das mannigfache Spiel
Des Menschen, in der Kunst der Nachahmung gefiel:

Ihr, die ihr gerne weint, ihr weichen, bessern Seelen,
Wie schön, wie edel ist die Lust, sich so zu quälen;
Wenn bald die süße Thrän', indem das Herz erweicht,
In Zärtlichkeit zerschmilzt, still von den Wangen schleicht,
Bald die bestürmte Seel', in jeder Nerv' erschüttert,
Im Leiden Wollust fühlt, und mit Vergnügen zittert!
O sagt, ist diese Kunst, die so Eu'r Herz zerschmelzt,
Der Leidenschaften Strom, so durch Eu'r Innres wälzt,
Vergnügen, wenn sie rührt, entzückend, wenn sie schrecket,
Zu Mitleid, Menschenlieb' und Edelmuth erwecket,
Die Sittenbilderin, die jede Tugend lehrt,
Ist die nicht Eurer Gunst und Eurer Pflege werth?

Die Vorsicht sendet sie mitleidig auf die Erde,
Zum Besten des Barbars, damit er menschlich werde;
Weiht sie, die Lehrerin der Könige zu seyn,
Mit Würde, mit Genie, mit Feu'r vom Himmel ein;
Heißt sie, mit ihrer Macht, durch Thränen zu ergötzen,
Das stumpfeste Gefühl der Menschenliebe wetzen;
Durch süße Herzensangst, und angenehmes Grau'n
Die Bosheit bändigen, und an den Seelen bau'n;
Wohlthätig für den Staat, den Wüthenden, den Wilden,
Zum Menschen, Bürger, Freund und Patrioten bilden.

Gesetze stärken zwar der Staaten Sicherheit,
Als Ketten an der Hand der Ungerechtigkeit:
Doch deckt noch immer List den Bösen vor dem Richter,
Und Macht wird oft der Schutz erhabner Bösewichter.

Wer rächt die Unschuld dann? Weh dem gedrückten Staat,
Der, statt der Tugend, nichts als ein Gesetzbuch hat!
Gesetze, nur ein Zaum der offenen Verbrechen,
Gesetze, die man lehrt, des Hasses Urtheil sprechen,
Wenn ihnen Eigennutz, Stolz und Partheylichkeit
Für eines Solons Geist, den Geist der Drückung leiht!
Da lernt Bestechung bald, um Strafen zu entgehen,
Das Schwerdt der Majestät aus ihren Händen drehen;
Da pflanzet Herrschbegier, sich freuend des Verfalls
Der Redlichkeit, den Fuß der Freyheit auf den Hals;
Läßt den, der sie vertritt, in Schimpf und Banden schmachten,
Und das blutschuld'ge Beil der Themis Unschuld schlachten!

Wenn der, den kein Gesetz straft, oder strafen kann,
Der schlaue Bösewicht, der blutige Tyrann,
Wenn der die Unschuld drückt, wer wagt es, sie zu decken?
Den sichert tiefe List, und diesen waffnet Schrecken.
Wer ist ihr Genius, der sich entgegen legt? —
Wer? Sie, die jetzt den Dolch, und jetzt die Geißel trägt,
Die unerschrockne Kunst, die allen Mißgestalten
Strafloser Thorheit wagt den Spiegel vorzuhalten;
Die das Geweb' enthüllt, worin sich List verspinnt,
Und den Tyrannen sagt, daß sie Tyrannen sind;
Die, ohne Menschenfurcht, vor Thronen nicht entblödet,
Und mit des Donners Stimm' ans Herz des Fürsten redet;
Gekrönte Mörder schreckt, den Ehrgeiz nüchtern macht,
Den Heuchler züchtiget, und Thoren klüger lacht;

Sie, die zum Unterricht die Todten läßt erscheinen,
Die große Kunst, mit der wir lachen oder weinen.
Sie fand in Griechenland Schutz, Lieb' und Lehrbegier;
In Rom, in Gallien, in Albion, und — hier.
Ihr, Freunde, habt ihr oft, wenn ihre Thränen flossen,
Mit edler Weichlichkeit die Euren mit vergossen;
Habt redlich Euren Schmerz mit ihrem Schmerz vereint,
Und ihr aus voller Brust den Beyfall zugeweint;
Wie sie gehaßt, geliebt, gehoffet und gescheuet,
Und Eurer Menschlichkeit im Leiden Euch erfreuet.
Lang hat sie sich umsonst nach Bühnen umgesehn!
In Hamburg fand sie Schutz: hier sey denn ihr Athen!
Hier, in dem Schooß der Ruh, im Schutze weiser Gönner,
Gemuthiget durch Lob, vollendet durch den Kenner;
Hier reifet — ja ich wünsch', ich hoff', ich weissag' es! —
Ein zweyter Roscius, ein zweyter Sophokles,
Der Gräciens Kothurn Germaniern erneure:
Und ein Theil dieses Ruhms, ihr Gönner, wird der Eure.
O seyd desselben werth! Bleibt Eurer Güte gleich,
Und denkt, o denkt daran, ganz Deutschland sieht auf Euch! —

Epilog.

(Gesprochen von Madame Hensel.)

Seht hier! so standhaft stirbt der überzeugte Christ!
So lieblos hasset der, dem Irrthum nützlich ist,

Der Barbarey bedarf, damit er seine Sache,
Sein Ansehn, seinen Traum, zu Lehren Gottes mache.
Der Geist des Irrthums war Verfolgung und Gewalt,
Wo Blindheit für Verdienst, und Furcht für Andacht galt.
So konnt' er sein Gespinnst von Lügen, mit den Blitzen
Der Majestät, mit Gift, mit Meuchelmord beschützen.
Wo Ueberzeugung fehlt, macht Furcht den Mangel gut!
Die Wahrheit überführt, der Irrthum fordert Blut.
Verfolgen muß man die, und mit dem Schwerdt bekehren,
Die andern Glaubens sind, als die Ismenors lehren.
Und mancher Aladin sieht staatsklug oder schwach,
Dem schwarzen Blutgericht der heil'gen Mörder nach,
Und muß mit seinem Schwerdt den, welchen Träumer hassen,
Den Freund, den Märtyrer der Wahrheit würgen lassen.
Abscheulich's Meisterstück der Herrschsucht und der List,
Wofür kein Name hart, kein Schimpfwort lieblos ist!
O Lehre, die erlaubt, die Gottheit selbst mißbrauchen,
In ein unschuldig Herz des Hasses Dolch zu tauchen,
Dich, die ihr Blutpanier oft über Leichen trug,
Dich, Greuel, zu verschmähn, wer leiht mir einen Fluch?
Ihr Freund', in deren Brust der Menschheit edle Stimme
Laut für die Heldin sprach, als sie dem Priestergrimme
Ein schuldlos Opfer ward, und für die Wahrheit sank:
Habt Dank für dies Gefühl, für jede Thräne Dank!
Wer irrt, verdient nicht Zucht des Hasses oder Spottes:
Was Menschen hassen lehrt, ist keine Lehre Gottes!

Ach! liebt die Irrenden, die ohne Bosheit blind,
Zwar Schwächere vielleicht, doch immer Menschen sind,
Belehret, duldet sie; und zwingt nicht die zu Thränen,
Die sonst kein Vorwurf trifft, als daß sie anders wähnen!
Rechtschaffen ist der Mann, den, seinem Glauben treu,
Nichts zur Verstellung zwingt, zu böser Heucheley;
Der für die Wahrheit glüht, und nie durch Furcht gezügelt,
Sie freudig, wie Olint, mit seinem Blut versiegelt.
Solch Beyspiel, edle Freund', ist Eures Beyfalls werth;
O wohl uns! hätten wir, was Cronegk schön gelehrt,
Gedanken, die ihn selbst so sehr veredelt haben,
Durch unsre Vorstellung tief in Eu'r Herz gegraben!
Des Dichters Leben war schön, wie sein Nachruhm ist:
Er war, und o — verzeiht die Thrän'! — und starb ein Christ;
Ließ sein vortrefflich Herz der Nachwelt in Gedichten,
Um sie — was kann man mehr? — noch todt zu unterrichten.
Versaget, hat Euch jetzt Sophronia gerührt,
Denn seiner Asche nicht, was ihr mit Recht gebührt,
Den Seufzer, daß er starb, den Dank für seine Lehre,
Und — ach! den traurigen Tribut von einer Zähre.
Uns aber, edle Freund', ermuntre Gütigkeit;
Und hätten wir gefehlt, so tadelt, doch verzeiht.
Verzeihung muthiget zu edlerem Erkühnen,
Und feiner Tadel lehrt das höchste Lob verdienen.
Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
In welcher tausend Quins für Einen Garrick sind;

Erwartet nicht zu viel, damit wir immer steigen,
Und—doch nur Euch gebührt zu richten, uns zu schweigen.

VII.

Den 22sten May, 1767.

Der Prolog zeigt das Schauspiel in seiner höchsten Würde, indem er es als das Supplement der Gesetze betrachten läßt. Es giebt Dinge in dem sittlichen Betragen des Menschen, welche, in Ansehung ihres unmittelbaren Einflusses auf das Wohl der Gesellschaft, zu unbeträchtlich, und in sich selbst zu veränderlich sind, als daß sie werth oder fähig wären, unter der eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es giebt wiederum andre, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt; die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren Folgen so unermeßlich sind, daß sie entweder der Ahndung der Gesetze ganz entgehen, oder doch unmöglich nach Verdienst geahndet werden können. Ich will es nicht unternehmen, auf die erstern, als auf Gattungen des Lächer-

chen, die Komödie; und auf die andern, als auf äußerliche Erscheinungen in dem Reiche der Sitten, welche die Vernunft in Erstaunen, und das Herz in Tumult setzen, die Tragödie einzuschränken. Das Genie lacht über alle die Grenzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch unstreitig, daß das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf entweder diesseits oder jenseits der Gränzen des Gesetzes wählt, und die eigentlichen Gegenstände desselben nur in so fern behandelt, als sie sich entweder in das Lächerliche verlieren, oder bis in das Abscheuliche verbreiten.

Der Epilog verweilt bey einer von den Hauptlehren, auf welche ein Theil der Fabel und der Charaktere des Trauerspiels mit abzwecken. Es war zwar von dem Hrn. von Cronegk ein wenig unüberlegt, in einem Stücke, dessen Stoff aus den unglücklichen Zeiten der Kreuzzüge genommen ist, die Toleranz predigen, und die Abscheulichkeiten des Geistes der Verfolgung an den Bekennern der mahomedanischen Religion zeigen zu wollen. Denn diese Kreuzzüge selbst, die in ihrer Anlage ein politischer Kunstgriff der Päbste waren, wurden in ihrer Ausführung die unmenschlichsten Verfolgungen, deren sich der christliche Aberglaube jemals schuldig gemacht hat. Die meisten und blutgierigsten Ismenors hatte damals die wahre Religion; und

einzelne Personen, die eine Moschee beraubt haben, zur Strafe ziehen, kömmt das wohl gegen die unsel'ge Raserey, welche das rechtgläubige Europa entvölkerte, um das ungläubige Asien zu verwüsten? Doch was der Tragikus in seinem Werke sehr unschicklich angebracht hat, das konnte der Dichter des Epilogs gar wohl auffassen. Menschlichkeit und Sanftmuth verdienen bey jeder Gelegenheit empfohlen zu werden, und kein Anlaß dazu kann so entfernt seyn, den wenigstens unser Herz nicht sehr natürlich und dringend finden sollte.

Uebrigens stimme ich mit Vergnügen dem rührenden Lobe bey, welches der Dichter dem seligen Cronegk ertheilet. Aber ich werde mich schwerlich bereden lassen, daß er mit mir, über den poetischen Werth des kritisirten Stückes, nicht ebenfalls einig seyn sollte. Ich bin sehr betroffen gewesen, als man mich versichert, daß ich verschiedene von meinen Lesern durch mein unverhohlnes Urtheil unwillig gemacht hätte. Wenn ihnen bescheidne Freyheit, bey der sich durchaus keine Nebenabsichten denken lassen, mißfällt, so laufe ich Gefahr, sie noch oft unwillig zu machen. Ich habe gar nicht die Absicht gehabt, ihnen die Lesung eines Dichters zu verleiden, den ungekünstelter Witz, viel feine Empfindung und die lauterste Moral empfehlen. Diese Eigenschaften werden ihn jederzeit

schätzbar machen, ob man ihm schon andere absprechen muß, zu denen er entweder gar keine Anlage hatte, oder die zu ihrer Reife gewisse Jahre erfordern, weit unter welchen er starb. Sein Codrus ward von den Verfassern der Bibliothek der schönen Wissenschaften gekrönt, aber wahrlich nicht als ein gutes Stück, sondern als das beste von denen, die damals um den Preis stritten. Mein Urtheil nimmt ihm also keine Ehre, die ihm die Kritik damals ertheilte. Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kommt, doch noch ein Hinkender.

Eine Stelle in dem Epilog ist einer Mißdeutung ausgesetzt gewesen, von der sie gerettet zu werden verdient. Der Dichter sagt:

„Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
„In welcher tausend Quins für Einen Garrick sind.

Quin, habe ich darwider erinnern hören, ist kein schlechter Schauspieler gewesen. — Nein, gewiß nicht; er war Thomsons besonderer Freund, und die Freundschaft, in der ein Schauspieler mit einem Dichter, wie Thomson, gestanden, wird bey der Nachwelt immer ein gutes Vorurtheil für seine Kunst erwecken. Auch hat Quin noch mehr, als dieses Vorurtheil für sich: man weiß, daß er in

der Tragödie mit vieler Würde gespielt; daß er besonders der erhabnen Sprache des Milton Genüge zu leisten gewußt; daß er, im Komischen, die Rolle des Falstaff zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht. Doch alles dieses macht ihn zu keinem Garrick; und das Mißverständniß liegt bloß darin, daß man annimmt, der Dichter habe diesem allgemeinen und außerordentlichen Schauspieler einen schlechten, und für schlecht durchgängig erkannten, entgegen setzen wollen. Quin soll hier einen von der gewöhnlichen Sorte bedeuten, wie man sie alle Tage sieht: einen Mann, der überhaupt seine Sache so gut wegmacht, daß man mit ihm zufrieden ist; der auch diesen und jenen Charakter ganz vortrefflich spielt, so wie ihm seine Figur, seine Stimme, sein Temperament dabey zu Hülfe kommen. So ein Mann ist sehr brauchbar, und kann mit allem Rechte ein guter Schauspieler heißen; aber wie viel fehlt ihm noch, um der Proteus in seiner Kunst zu seyn, für den das einstimmige Gerücht schon längst den Garrick erklärt hat. Ein solcher Quin machte, ohne Zweifel, den König im Hamlet, als Thomas Jones und Rebhuhn in der Komödie waren *); und der Rebhuhne giebt es mehrere, die nicht einen Augenblick anstehen, ihn einem Garrick weit vorzuziehen.

*) Theil VI. S. 15.

„Was? sagen sie, Garrick, der gröſte Akteur? Er schien ja nicht über das Gespenst erschrocken, sondern er war es. Was ist das für eine Kunst, über ein Gespenst zu erschrecken? Gewiß und wahrhaftig, wenn wir den Geist gesehen hätten, so würden wir eben so ausgesehen, und eben das gethan haben, was er that. Der andere hingegen, der König, schien wohl auch etwas gerührt zu seyn, aber als ein guter Akteur gab er sich doch alle mögliche Mühe, es zu verbergen. Zu dem sprach er alle Worte so deutlich aus, und redete noch einmal so laut, als jener kleine unansehnliche Mann, aus dem ihr so ein Aufhebens macht!“

Bey den Engländern hat jedes neue Stück seinen Prolog und Epilog, den entweder der Verfasser selbst, oder ein Freund desselben, abfaßt. Wozu die Alten den Prolog brauchten, den Zuhörer von verschiednen Dingen zu unterrichten, die zu einem geschwindern Verständnisse der zum Grunde liegenden Geschichte des Stückes dienen, dazu brauchen sie ihn zwar nicht; aber er ist darum doch nicht ohne Nutzen. Sie wissen hunderterley darin zu sagen, was das Auditorium für den Dichter, oder für den von ihm bearbeiteten Stoff einnehmen, und unbilligen Kritiken, sowohl über ihn als über den Schauspieler, vorbauen

kann. Noch weniger bedienen sie sich des Epilogs, so wie sich wohl Plautus dessen manchmal bedient: um die völlige Auflösung des Stücks, die in dem fünften Akte nicht Raum hatte, darin erzählen zu lassen. Sondern sie machen ihn zu einer Art von Nutzanwendung, voll guter Lehren, voll feiner Bemerkungen über die geschilderten Sitten, und über die Kunst, mit der sie geschildert worden; und das alles in dem schnurrigsten, launigsten Tone. Diesen Ton ändern sie auch nicht einmal gern bey dem Trauerspiele; und es ist gar nichts Ungewöhnliches, daß nach dem blutigsten und rührendsten, die Satire ein so lautes Gelächter aufschlägt, und der Witz so muthwillig wird, daß es scheint, es sey die ausdrückliche Absicht, mit allen Eindrücken des Guten ein Gespött zu treiben. Es ist bekannt, wie sehr Thomson wider diese Narrenschellen, mit der man der Melpomene nachklingelt, geeifert hat. Wenn ich daher wünschte, daß auch bey uns neue Originalstücke nicht ganz ohne Einführung und Empfehlung vor das Publikum gebracht würden, so versteht es sich von selbst, daß bey dem Trauerspiele der Ton des Epilogs unserm deutschen Ernste angemessener seyn müßte. Nach dem Lustspiele könnte er immer so burlesk seyn, als er wollte. Dryden ist es, der bey den Engländern Meisterstücke von dieser Art gemacht hat, die noch jetzt

mit dem größten Vergnügen gelesen werden, nachdem die Spiele selbst, zu welchen er sie verfertigt, zum Theil längst vergessen sind. Hamburg hätte einen deutschen Dryden in der Nähe; und ich brauche ihn nicht noch einmal zu bezeichnen, wer von unsern Dichtern Moral und Kritik mit attischem Salze zu würzen, so gut als der Engländer verstehen würde.

VIII.

Den 26sten May, 1767.

Die Vorstellungen des ersten Abends wurden den zweyten wiederholt.

Den dritten Abends (Freytags, den 24sten v. M.) ward Melanide aufgeführt. Dieses Stück des Nivelle de la Chaussee ist bekannt. Es ist von der rührenden Gattung, der man den spöttischen Beynamen, der weinerlichen, gegeben. Wenn weinerlich heißt, was uns die Thränen nahe bringt, wobey wir nicht übel Lust hätten zu weinen, so sind verschiedene Stücke von dieser Gattung etwas

mehr als weinerlich: sie kosten einer empfindlichen Seele Ströme von Thränen; und der gemeine Praß französischer Trauerspiele verdient, in Vergleichung ihrer, allein weinerlich genannt zu werden. Denn eben bringen sie es ungefähr so weit, daß uns wird, als ob wir hätten weinen können, wenn der Dichter seine Kunst besser verstanden hätte.

Melanide ist kein Meisterstück von dieser Gattung; aber man sieht es doch immer mit Vergnügen. Es hat sich selbst auf dem französischen Theater erhalten, auf welchem es im Jahr 1741. zuerst gespielt ward. Der Stoff, sagt man, sey aus einem Roman, Mademoiselle de Bontems betitelt, entlehnt. Ich kenne diesen Roman nicht; aber wenn auch die Situation der zweyten Scene des dritten Akts aus ihm genommen ist, so muß ich einen Unbekannten, anstatt des de la Chaussee, um das beneiden, weswegen ich wohl, eine Melanide gemacht zu haben, wünschte.

Die Uebersetzung war nicht schlecht; sie ist unendlich besser, als eine italiänische, die in dem zweyten Bande der theatralischen Bibliothek des Diodati steht. Ich muß es zum Troste des größten Haufens unserer Uebersetzer anführen, daß ihre italienischen Mitbrüder meistentheils noch weit elender sind, als sie.

Gute Verse indeß in gute Prose übersetzen, erfordert etwas mehr, als Genauigkeit; oder ich möchte wohl sagen, etwas anders. Allzu pünktliche Treue macht jede Uebersetzung steif, weil unmöglich alles, was in der einen Sprache natürlich ist, es auch in der andern seyn kann. Aber eine Uebersetzung aus Versen, macht sie zugleich wäßricht und schielend. Denn wo ist der glückliche Versifikateur, den nie das Sylbenmaaß, nie der Reim, hier etwas mehr oder weniger, dort etwas stärker oder schwächer, früher oder später, sagen ließe, als er es, frey von diesem Zwange, würde gesagt haben? Wenn nun der Uebersetzer dieses nicht zu unterscheiden weiß; wenn er nicht Geschmack, nicht Muth genug hat, hier einen Nebenbegriff wegzulassen, da statt der Metapher den eigentlichen Ausdruck zu setzen, dort eine Ellipsis zu ergänzen oder anzubringen: so wird er uns alle Nachlässigkeiten seines Originals überliefern, und ihnen nichts als die Entschuldigung benommen haben, welche die Schwierigkeiten der Symmetrie und des Wohlklanges in der Grundsprache für sie machen.

Die Rolle der Melanide ward von einer Aktrice gespielt, die, nach einer neunjährigen Entfernung vom Theater, aufs neue in allen den Vollkommenheiten wieder erschien, die Kenner und Nichtkenner,

mit

mit und ohne Einsicht, ehedem an ihr empfunden und bewundert hatten. Madame Löwen verbindet mit dem silbernen Tone der sonoresten, lieblichsten Stimme, mit dem offensten, ruhigsten und gleichwohl ausdrucksfähigsten Gesicht von der Welt, das feinste schnellste Gefühl, die sicherste wärmste Empfindung, die sich, zwar nicht immer so lebhaft, als es viele wünschen, doch allezeit mit Anstand und Würde äußert. In ihrer Deklamation accentuirt sie richtig, aber nicht merklich. Der gänzliche Mangel intensiver Accente verursacht Monotonie; aber ohne ihr diese vorwerfen zu können, weiß sie dem sparsamern Gebrauche derselben durch eine andre Feinheit zu Hülfe zu kommen, von der, leider! sehr viele Akteurs ganz und gar nichts wissen. Ich will mich erklären. Man weiß, was in der Musik das Mouvement heißt; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchem der Takt gespielt wird. Dieses Mouvement ist durch das ganze Stück einförmig; in dem nehmlichen Maaße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielt worden, müssen sie alle, bis zu den letzten, gespielt werden. Diese Einförmigkeit ist in der Musik nothwendig, weil Ein Stück nur einerley ausdrücken kann, und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen



möglich seyn würde. Mit der Deklamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden von mehrern Gliedern, als ein besonderes musikalisches Stück annehmen, und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen diese Glieder, auch alsdann, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären, und aus der nehmlichen Anzahl von Sylben des nehmlichen Zeitmaaßes beständen, dennoch nie mit einerley Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie, weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden herrschenden Affekt, von einerley Werth und Belang seyn können: so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlüpft; auf den beträchtlichern aber verweilet, sie dehnet und schleift, und jedes Wort, und in jedem Worte jeden Buchstaben, uns zuzählt. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine künstliche Zeittheilchen bestimmen und gegen einander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden, so wie von der ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen, und nicht bloß aus einem fertigen Gedächtnisse fließt. Die Wirkung ist unglaublich,

die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat; und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprigten und Geschmeidigen, an den rechten Stellen, damit verbunden: so entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt, und die Kunst nur in so fern daran Antheil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann. Und in dieser Musik, sage ich, ist die Aktrice, von welcher ich spreche, ganz vortrefflich, und ihr niemand zu vergleichen, als Herr Eckhoff, der aber, indem er die intensiven Accente auf einzelne Worte, worauf sie sich weniger befleißigt, noch hinzufügt, bloß dadurch seiner Deklamation eine höhere Vollkommenheit zu geben im Stande ist. Doch vielleicht hat sie auch diese in ihrer Gewalt; und ich urtheile bloß so von ihr, weil ich sie noch in keinen Rollen gesehen, in welchen sich das Rührende zum Pathetischen erhebt. Ich erwarte sie in dem Trauerspiele, und fahre indeß in der Geschichte unsers Theaters fort.

Den vierten Abend (Montags, den 27sten v. M.) ward ein neues deutsches Original, betitelt

Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe, aufgeführt. Es hat den Hrn. Heufeld in Wien zum Verfasser, der uns sagt, daß bereits zwey andere Stücke von ihm den Beyfall des dortigen Publikums erhalten hätten. Ich kenne sie nicht; aber nach dem gegenwärtigen zu urtheilen, müssen sie nicht ganz schlecht seyn.

Die Hauptzüge der Fabel und der größte Theil der Situationen, sind aus der neuen Heloise des Rousseau entlehnt. Ich wünschte, daß Herr Heufeld, ehe er zu Werke geschritten, die Beurtheilung dieses Romans in den Briefen, die neueste Litteratur betreffend *), gelesen und studirt hätte. Er würde mit einer sicherern Einsicht in die Schönheiten seines Originals gearbeitet haben, und vielleicht in vielen Stücken glücklicher gewesen seyn.

Der Werth der neuen Heloise ist, von der Seite der Erfindung, sehr gering, und das Beste darin ganz und gar keiner dramatischen Bearbeitung fähig. Die Situationen sind alltäglich oder unnatürlich, und die wenigen guten so weit von einander entfernt, daß sie sich, ohne Gewaltsamkeit, in den engen Raum eines Schauspiels von drey Aufzügen nicht zwingen lassen. Die Geschichte konnte sich auf der Bühne unmöglich

*) Th. X. S. 255. u. f.

so schließen, wie sie sich in dem Romane nicht sowohl schließt, als verliert. Der Liebhaber der Julie mußte hier glücklich werden, und Herr Heufeld läßt ihn glücklich werden. Er bekommt seine Schülerinn. Aber hat Herr Heufeld auch überlegt, daß seine Julie nun gar nicht mehr die Julie des Rousseau ist? Doch Julie des Rousseau, oder nicht: wem liegt daran? Wenn sie nur sonst eine Person ist, die interessirt. Aber eben das ist sie nicht; sie ist nichts, als eine kleine verliebte Närrin, die manchmal artig genug schwatzt, wenn sich Hr. Heufeld auf eine schöne Stelle im Rousseau besinnt. „Julie, sagt der Kunstrichter, dessen Urtheil ich erwähnt habe, spielt in der Geschichte eine zwiefache Rolle. Sie ist Anfangs „ein schwaches und sogar etwas verführerisches „Mädchen, und wird zuletzt ein Frauenzimmer, „das, als ein Muster der Tugend, alle, die man „jemals erdichtet hat, weit übertrifft.“ Dieses letztre wird sie durch ihren Gehorsam, durch die Aufopferung ihrer Liebe, durch die Gewalt, die sie über ihr Herz gewinnt. Wenn nun aber von allem diesem in dem Stücke nichts zu hören und zu sehen ist: was bleibt von ihr übrig, als, wie gesagt, das schwache verführerische Mädchen, das Tugend und Weisheit auf der Zunge, und Thorheit im Herzen hat?

Den St. Preux des Rousseau hat Hr. Heufeld in einen Siegmund umgetauft. Der Name Siegmund schmeckt bey uns ziemlich nach dem Domestiken. Ich wünschte, daß unsre dramatischen Dichter auch in solchen Kleinigkeiten ein wenig gesuchter und auf den Ton der großen Welt aufmerksamer seyn wollten. — St. Preux spielt schon bey dem Rousseau eine sehr abgeschmackte Figur. „Sie nennen ihn alle, sagt der „angeführte Kunstrichter, den Philosophen. Den „Philosophen! ich möchte wissen, was der junge „Mensch in der ganzen Geschichte spricht oder thut, „wodurch er diesen Namen verdient? In meinen „Augen ist er der albernste Mensch von der Welt, „der in allgemeinen Ausrufungen Vernunft und „Weisheit bis in den Himmel erhebt, und nicht „den geringsten Funken davon besitzt. In seiner „Liebe ist er abentheuerlich, schwülstig, ausgelassen, „und in seinem übrigen Thun und Lassen findet „sich nicht die geringste Spur von Ueberlegung. „Er setzt das stolzeste Zutrauen in seine Vernunft, „und ist dennoch nicht entschlossen genug, den „kleinsten Schritt zu thun, ohne von seiner Schülerin, oder von seinem Freunde an der Hand geführt zu werden.“ — Aber wie tief ist der deutsche Siegmund noch unter diesem St. Preux!



IX.

Den 29sten May, 1767.

In dem Romane hat St. Preux doch noch dann und wann Gelegenheit, seinen aufgeklärten Verstand zu zeigen, und die thätige Rolle des rechtschaffenen Mannes zu spielen. Aber Siegmund in der Komödie ist weiter nichts, als ein kleiner eingebildeter Pedant, der aus seiner Schwachheit eine Tugend macht, und sich sehr beleidigt findet, daß man seinem zärtlichen Herzchen nicht durchgängig will Gerechtigkeit widerfahren lassen. Seine ganze Wirksamkeit läuft auf ein Paar mächtige Thorheiten hinaus. Das Bürschchen will sich schlagen und erstechen.

Der Verfasser hat es selbst empfunden, daß sein Siegmund nicht in genugsamer Handlung erscheint; aber er glaubt, diesem Einwurfe dadurch vorzubeugen, wenn er zu erwägen giebt: „daß ein Mensch seines gleichen, in einer Zeit von vier und zwanzig Stunden, nicht wie ein König, dem alle Augenblicke Gelegenheiten dazu darbieten, große Handlungen verrichten könne. Man müsse zum Voraus annehmen, daß er ein rechtschaffener Mann sey, wie er beschrieben

werde; und genug, daß Julie, ihre Mutter, Clarisse, Eduard, lauter rechtschaffne Leute, ihn dafür erkannt hätten.“

Es ist recht wohl gehandelt, wenn man, im gemeinen Leben, in den Charakter Anderer kein beleidigendes Mißtrauen setzt; wenn man dem Zeugnisse, das sich ehrliche Leute unter einander ertheilen, allen Glauben beymißt. Aber darf uns der dramatische Dichter mit dieser Regel der Billigkeit abspeisen? Gewiß nicht; ob er sich schon sein Geschäft dadurch sehr leicht machen könnte. Wir wollen es auf der Bühne sehen, wer die Menschen sind, und können es nur aus ihren Thaten sehen. Das Gute, das wir ihnen, bloß auf Anderer Wort, zutrauen sollen, kann uns unmöglich für sie interessiren; es läßt uns völlig gleichgültig, und wenn wir nie die geringste eigene Erfahrung davon erhalten, so hat es sogar eine üble Rückwirkung auf diejenigen, auf deren Treue und Glauben wir es einzig und allein annehmen sollen. Weit gefehlt also, daß wir deswegen, weil Julie, ihre Mutter, Clarisse, Eduard, den Siegmund für den vortrefflichsten, vollkommensten jungen Menschen erklären, ihn auch dafür zu erkennen bereit seyn sollten: so fangen wir vielmehr an, in die Einsicht aller dieser Personen ein Mißtrauen zu setzen, wenn

wir nie mit unsern eigenen Augen etwas sehen, was ihre günstige Meynung rechtfertigt. Es ist wahr, in vier und zwanzig Stunden kann eine Privatperson nicht viel große Handlungen verrichten. Aber wer verlangt denn große? Auch in den kleinsten kann sich der Charakter schildern; und nur die, welche das meiste Licht auf ihn werfen, sind, nach der poetischen Schätzung, die größten. Wie traf es sich denn indeß, daß vier und zwanzig Stunden Zeit genug waren, dem Siegmund zu den zwey äußersten Narrheiten Gelegenheit zu schaffen, die einem Menschen in seinen Umständen nur immer einfallen können? Die Gelegenheiten sind auch darnach; könnte der Verfasser antworten: doch das wird er wohl nicht. Sie möchten aber noch so natürlich herbeygeführt, noch so fein behandelt seyn: so würden darum die Narrheiten selbst, die wir ihn zu begehen im Begriffe sehen, ihre üble Wirkung auf unsre Idee von dem jungen stürmischen Scheinwesen, nicht verlieren. Daß er schlecht handle, sehen wir: daß er gut handeln könne, hören wir nur, und nicht einmal in Beyspielen, sondern in den allgemeinsten schwankendsten Ausdrücken.

Die Härte, mit der Julien von ihrem Vater begegnet wird, da sie einen Andern von ihm zum



Gemahl nehmen soll, als den ihr Herz gewählt hatte, wird beym Rousseau nur kaum berührt. Herr Heufeld hatte den Muth, uns eine ganze Scene davon zu zeigen. Ich liebe es, wenn ein junger Dichter etwas wagt. Er läßt den Vater die Tochter zu Boden stoßen. Ich war um die Ausführung dieser Aktion besorgt. Aber vergebens: unsere Schauspieler hatten sie so wohl concertirt, es ward, von Seiten des Vaters und der Tochter, so viel Anstand dabey beobachtet, und dieser Anstand that der Wahrheit so wenig Abbruch, daß ich mir gestehen mußte, diesen Akteurs könne man so etwas anvertrauen, oder keinen. Herr Heufeld verlangt, daß wenn Julie von ihrer Mutter aufgehoben wird, sich in ihrem Gesichte Blut zeigen soll. Es kann ihm lieb seyn, daß dieses unterlassen worden. Die Pantomime muß nie bis zu dem Ekelhaften getrieben werden. Gut, wenn in solchen Fällen die erhitzte Einbildungskraft Blut zu sehn glaubt: aber das Auge muß es nicht wirklich sehn.

Die darauf folgende Scene ist die hervorragendste des ganzen Stückes. Sie gehört dem Rousseau. Ich weiß selbst nicht, welcher Unwille sich in die Empfindung des Pathetischen mischt, wenn wir einen Vater seine Tochter fußfällig um etwas bitten sehen. Es beleidigt, es kränkt uns,



denjenigen so erniedrigt zu erblicken, dem die Natur so heilige Rechte übertragen hat. Dem Rousseau muß man diesen außerordentlichen Hebel verzeihen; die Masse ist zu groß, die er in Bewegung setzen soll. Da keine Gründe bey Julien anschlagen wollen; da ihr Herz in der Verfassung ist, daß es sich durch die äußerste Strenge in seinem Entschlusse nur noch mehr befestigen würde: so konnte sie nur durch die plötzliche Ueberraschung der unerwartetsten Begegnung erschüttert, und in einer Art von Betäubung umgelenkt werden. Die Geliebte sollte sich in die Tochter, verführerische Zärtlichkeit in blinden Gehorsam verwandeln. Da Rousseau kein Mittel sah, der Natur diese Veränderung abzugewinnen, so mußte er sich entschließen, ihr sie abzunöthigen, oder, wenn man will, abzustehlen. Auf keine andre Weise konnten wir es Julien in der Folge vergeben, daß sie den inbrünstigsten Liebhaber dem kältesten Ehemanne aufgeopfert habe. Aber da diese Aufopferung in der Komödie nicht erfolgt; da es nicht die Tochter, sondern der Vater ist, der endlich nachgiebt: hätte Herr Heufeld die Wendung nicht ein wenig lindern sollen, durch die Rousseau bloß das Befremdliche jener Aufopferung rechtfertigen, und das Ungewöhnliche derselben vor dem Vorwurfe des Unnatürlichen in Sicherheit setzen wollte? — Doch

Kritik, und kein Ende! Wenn Hr. Heufeld das gethan hätte, so würden wir um eine Scene gekommen seyn, die, wenn sie schon nicht so recht in das Ganze passen will, doch sehr kräftig ist! er würde uns ein hohes Licht in seiner Kopie vermahlt haben, von dem man zwar nicht eigentlich weiß, wo es herkömmt, das aber eine treffliche Wirkung thut. Die Art, mit der Herr Eckhof diese Scene ausführte, die Aktion mit der er einen Theil der grauen Haare vor's Auge brachte, bey welchen er die Tochter beschwur; wären es allein werth gewesen, eine kleine Unschicklichkeit zu begehen, die vielleicht niemanden, als dem kalten Kunstrichter bey Zergliederung des Planes, merklich wird.

Das Nachspiel dieses Abends war, der Schatz; die Nachahmung des Plautinischen Trinummus, in welcher der Verfasser alle die komischen Scenen seines Originals in einen Aufzug zu koncentriren gesucht hat. Er ward sehr wohl gespielt. Die Akteurs alle wußten ihre Rollen mit der Fertigkeit, die zu dem Niedrigkomischen so nothwendig erfordert wird. Wenn ein halbschwieriger Einfall, eine Unbesonnenheit, ein Wortspiel, langsam und stotternd vorgebracht wird; wenn sich die Personen auf Armseligkeiten, die weiter nichts als den Mund in Falten setzen sollen, noch erst viel besinnen:

so ist die Langeweile unvermeidlich. Possen müssen Schlag auf Schlag gesagt werden, und der Zuhörer muß keinen Augenblick Zeit haben, zu untersuchen, wie witzig oder unwitzig sie sind. Es sind keine Frauenzimmer in diesem Stücke; das einzige, welches noch anzubringen gewesen wäre, würde eine frostige Liebhaberin seyn; und freylich lieber keines als so eins. Sonst möchte ich es niemanden rathen, sich dieser Besonderheit zu befleißigen. Wir sind zu sehr an die Untermengung beyder Geschlechter gewöhnt, als daß wir bey gänzlicher Vermissung des reizenden, nicht etwas Leeres empfinden sollten.

Unter den Italiänern hat ehedem Cecchi, und neuerlich unter den Franzosen Destouches, das nehmliche Lustspiel des Plautus wieder auf die Bühne gebracht. Sie haben beyde große Stücke von fünf Aufzügen daraus gemacht, und sind daher genöthigt gewesen, den Plan des Römers mit eignen Erfindungen zu erweitern. Das von Cecchi heißt die Mitgift, und wird vom Riccoboni, in seiner Geschichte des italiänischen Theaters, als eins von den besten alten Lustspielen desselben empfohlen. Das vom Destouches führt den Titel, der verborgene Schatz, und ward ein einzigesmal, im Jahr 1745, auf der italienischen Bühne zu Paris, und auch dieses einzigemal nicht ganz bis zu Ende, auf-

geführt. Es fand keinen Beyfall, und ist erst nach dem Tode des Verfassers, und also verschiedene Jahre später, als der deutsche Schatz, im Drucke erschienen. Plautus selbst ist nicht der erste Erfinder dieses so glücklichen, und von mehrern mit so vieler Nacheiferung bearbeiteten Stoffes gewesen; sondern Philemon, bey dem es eben die simple Aufschrift hatte, zu der es im Deutschen wieder zurückgeführt worden. Plautus hatte seine ganz eigne Manier in Benennung seiner Stücke; und meistentheils nahm er sie von dem allerunerheblichsten Umstande her. Dieses z. E. nannte er Trinummus, den Dreyling; weil der Sykophant einen Dreyling für seine Mühe bekam.

X.

Den 2ten Junius, 1767.

Das Stück des fünften Abends (Dienstags, den 28sten April) war, das unvermuthete Hinderniß, oder das Hinderniß ohne Hinderniß, von Destouches.

Wenn wir die Annalen des französischen Theaters nachschlagen, so finden wir, daß die lustigsten Stücke dieses Verfassers gerade den allerwenigsten

Beyfall gehabt haben. Weder das gegenwärtige, noch der verborgene Schatz, noch das Gespenst mit der Trommel, noch der poetische Dorfjunker, haben sich darauf erhalten; und sind, selbst in ihrer Neuheit, nur wenigemal aufgeführet worden. Es beruht sehr viel auf dem Tone, in welchem sich ein Dichter ankündigt, oder in welchem er seine besten Werke verfertigt. Man nimmt stillschweigend an, als ob er eine Verbindung dadurch eingehe, sich von diesem Tone niemals zu entfernen; und wenn er es thut, dünkt man sich berechtigt, darüber zu stutzen. Man sucht den Verfasser in dem Verfasser, und glaubt, etwas Schlechteres zu finden, sobald man nicht das Nehmliche findet. Destouches hatte in seinem verheiratheten Philosophen, in seinem Ruhmredigen, in seinem Verschwender, Muster eines feinern, höhern Komischen gegeben, als man vom Moliere, selbst in seinen ernsthaftesten Stücken, gewohnt war. Sogleich machten die Kunstrichter, die so gern klassificiren, dieses zu seiner eigenthümlichen Sphäre; was bey dem Poeten vielleicht nichts als zufällige Wahl war, erklärten sie für vorzüglichen Hang und herrschende Fähigkeit; was er einmal, zweymal nicht gewollt hatte, schien er ihnen nicht zu können: und als er es nunmehr wollte, was sieht Kunstrichtern ähnlicher, als daß sie ihm lieber nicht Gerechtig-

keit wiederfahren ließen, ehe sie ihr voreiliges Urtheil änderten? Ich will damit nicht sagen, daß das Niedigkomische des Destouches mit dem Molierischen von einerley Güte sey. Es ist wirklich um vieles steifer; der witzige Kopf ist mehr darin zu spüren, als der getreue Mahler; seine Narren sind selten von den behaglichen Narren, wie sie aus den Händen der Natur kommen, sondern mehrentheils von der hölzernen Gattung, wie sie die Kunst schnitzelt, und mit Affektation, mit verfehlter Lebensart, mit Pedanterie überladen; sein Schulwitz, sein Masuren, sind daher frostiger als lächerlich. Aber demungeachtet — und nur dieses wollte ich sagen — sind seine lustigen Stücke am wahren Komischen so geringhaltig noch nicht, als sie ein verzärtelter Geschmack findet; sie haben Scenen mit unter, die uns aus Herzensgrunde zu lachen machen, und die ihm allein einen ansehnlichen Rang unter den komischen Dichtern versichern könnten.

Hierauf folgte ein neues Lustspiel in einem Aufzuge, betitelt, die neue Agnese.

Madame Gertrude spielte vor den Augen der Welt die fromme Spröde; aber insgeheim war sie die gefällige, feurige Freundinn eines gewissen Bernard. Wie glücklich, o wie glücklich machst du mich, Bernard! rief sie einst in der Entzückung,

und



und ward von ihrer Tochter behorcht. Morgens darauf fragt das liebe einfältige Mädchen: Aber Mama, wer ist denn der Bernard, der die Leute glücklich macht? Die Mutter merkte sich verrathen, faßte sich aber geschwind. Es ist der Heilige, meine Tochter, den ich mir kürzlich gewählt habe, einer von den größten im Paradiese. Nicht lange, so ward die Tochter mit einem gewissen Hilar bekannt. Das gute Kind fand in seinem Umgange recht viel Vergnügen. Mama bekommt Verdacht; Mama beschleicht das glückliche Paar; und da bekommt Mama von dem Töchterchen eben so schöne Seufzer zu hören, als das Töchterchen jüngst von Mama gehört hatte. Die Mutter ergrimmt, überfällt sie, tobt. Nun, was denn, liebe Mama? sagt endlich das ruhige Mädchen. Sie haben sich den H. Bernard gewählt; und ich, ich mir den H. Hilar. Warum nicht? — Dieses ist eins von den lehrreichen Märchen, mit welchen das weise Alter des göttlichen Voltaire die junge Welt beschenkte. Favart fand es gerade so erbaulich, als die Fabel zu einer komischen Oper seyn muß. Er sahe nichts Anstößiges darin, als die Namen der Heiligen, und diesem Anstoße wußte er auszuweichen. Er machte aus Madame Gertrude eine platonische Weise, eine Anhängerin der Lehre des Gabalis; und der H. Bernard ward zu

einem Sylphen, der unter dem Namen und in der Gestalt eines guten Bekannten die tugendhafte Frau besucht. Zum Sylphen ward dann auch Hilar, und so weiter. Kurz, es entstand die Operette, Isabelle und Gertrude, oder die vermeinten Sylphen; welche die Grundlage zur neuen Agnese ist. Man hat die Sitten darin den unsrigen näher zu bringen gesucht; man hat sich aller Anständigkeit beflissen; das liebe Mädchen ist von der reizendsten, verehrungswürdigsten Unschuld; und durch das Ganze sind eine Menge guter komischer Einfälle verstreuet, die zum Theil dem deutschen Verfasser eigen sind. Ich kann mich in die Veränderungen selbst, die er mit seiner Urschrift gemacht, nicht näher einlassen; aber Personen von Geschmack, welchen diese nicht unbekannt war, wünschten, daß er die Nachbarin, anstatt des Vaters, beybehalten hätte. — Die Rolle der Agnese spielte Mademoiselle Felbrich, ein junges Frauenzimmer, das eine vortreffliche Aktrice verspricht, und daher die beste Aufmunterung verdient. Alter, Figur, Miene, Stimme, alles kömmt ihr hier zu Statten; und ob sich, bey diesen Naturgaben, in einer solchen Rolle schon vieles von selbst spielt: so muß man ihr doch auch eine Menge Feinheiten zugestehn, die Vorbedacht und Kunst, aber gerade nicht mehr und nicht weniger verriethen, als sich an einer Agnese verrathen darf.

Den sechsten Abend (Mittwochs, den 29sten April,) ward die Semiramis des Hrn. von Voltaire aufgeführt.

Dieses Trauerspiel ward im Jahr 1748 auf die französische Bühne gebracht, erhielt grossen Beyfall, und macht in der Geschichte dieser Bühne gewissermaaßen Epoche. — Nachdem der Hr. von Voltaire seine Zayre und Alzire, seinen Brutus und Cäsar geliefert hatte, ward er in der Meynung bestärkt, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen. Von uns Franzosen, sagt er, hätten die Griechen eine geschicktere Exposition, und die grosse Kunst, die Auftritte unter einander so zu verbinden, daß die Scene niemals leer bleibt, und keine Person weder ohne Ursache kommt noch abgeht, lernen können. Von uns, sagt er, hätten sie lernen können, wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen in witzigen Antithesen mit einander sprechen; wie der Dichter, mit einer Menge erhabner, glänzender Gedanken, blenden und in Erstaunen setzen müsse. Von uns hätten sie lernen können — O freylich; was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen! Hier und da möchte zwar ein Ausländer, der die Alten auch ein wenig gelesen hat, demüthig um Erlaubniß bitten, anderer Meynung seyn zu dürfen. Er möchte vielleicht einwenden, daß alle

diese Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels eben keinen großen Einfluß hätten; daß es Schönheiten wären, welche die einfältige Größe der Alten verachtet habe. Doch was hilft es, dem Herrn von Voltaire etwas einzuwenden? Er spricht, und man glaubt. Ein einziges vermißte er bey seiner Bühne: daß die großen Meisterstücke derselben nicht mit der Pracht aufgeführt würden, deren doch die Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewürdigt hätten. Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus, mit Verzierungen von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterre das stehende Volk drängt und stößt, beleidigte ihn mit Recht; und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den Akteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren nothwendigsten Bewegungen erforderlich ist. Er war überzeugt, daß bloß dieser Uebelstand Frankreich um vieles gebracht habe, was man, bey einem freyern, zu Handlungen bequemern und prächtigern Theater, ohne Zweifel gewagt hätte. Und eine Probe hiervon zu geben, verfertigte er seine Semiramis. Eine Königin, welche die Stände ihres Reichs versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen; ein Gespenst, das aus seiner Gruft steigt, um Blut-

schande zu verhindern, und sich an seinem Mörder zu rächen; diese Gruft, in die ein Narr hinein geht, um als ein Verbrecher wieder herauszukommen; das alles war in der That für die Franzosen etwas ganz Neues. Es macht so viel Lärmen auf der Bühne, es erfordert so viel Pomp und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper gewohnt ist. Der Dichter glaubte das Muster zu einer ganz besondern Gattung gegeben zu haben; und ob er es schon nicht für die französische Bühne, so wie sie war, sondern so wie er sie wünschte, gemacht hatte: so ward es dennoch auf derselben, vor der Hand, so gut gespielt, als es sich ungefähr spielen ließ. Bey der ersten Vorstellung saßen die Zuschauer noch mit auf dem Theater; und ich hätte wohl ein altväterliches Gespenst in einem so galanten Zirkel mögen erscheinen sehen. Erst bey den folgenden Vorstellungen ward dieser Unschicklichkeit abgeholfen; die Akteurs machten sich ihre Bühne frey; und was damals nur eine Ausnahme, zum Besten eines so außerordentlichen Stückes, war, ist nach der Zeit die beständige Einrichtung geworden. Aber vornehmlich nur für die Bühne in Paris, für die, wie gesagt, Semiramis in diesem Stücke Epoche macht. In den Provinzen bleibt man noch häufig bey der alten Mode, und will lieber aller Illusion, als dem Vorrechte entsagen,

den Zayren und Meropen auf die Schleppe treten zu können.

XI.

Den 5ten Junius, 1767.

Die Erscheinung eines Geistes war in einem französischen Trauerspiele eine so kühne Neuheit, und der Dichter, der sie wagte, rechtfertigt sie mit so eignen Gründen, daß es sich der Mühe lohnt, einen Augenblick dabey zu verweilen.

„Man schrie und schrieb von allen Seiten, sagt „der Herr von Voltaire, daß man an Gespenster „nicht mehr glaube, und daß die Erscheinung der „Todten, in den Augen einer erleuchteten Nation, „nicht anders, als kindisch seyn könne. Wie? versetzt er dagegen; das ganze Alterthum hätte diese „Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergönnt „seyn, sich nach dem Alterthume zu richten? Wie? „unsere Religion hätte dergleichen außerordentliche „Fügungen der Vorsicht geheiligt, und es sollte „lächerlich seyn, sie zu erneuern?“

Diese Ausrufungen, dünkt mich, sind rhetorischer, als gründlich. Vor allen Dingen wünschte

ich, die Religion hier aus dem Spiele zu lassen. In Dingen des Geschmacks und der Kritik sind Gründe, aus ihr genommen, recht gut, seinen Gegner zum Stillschweigen zu bringen, aber nicht so recht tauglich, ihn zu überzeugen. Die Religion, als Religion, muß hier nichts entscheiden sollen; nur als eine Art von Ueberlieferung des Alterthums, gilt ihr Zeugniß nicht mehr und nicht weniger, als andre Zeugnisse des Alterthums gelten. Und sonach hätten wir es auch hier nur mit dem Alterthume zu thun.

Sehr wohl; das ganze Alterthum hat Gespenster geglaubt. Die dramatischen Dichter des Alterthums hatten also Recht, diesen Glauben zu nutzen; wenn wir bey einem von ihnen wiederkommende Todte aufgeführt finden, so wäre es unbillig, ihm nach unsern bessern Einsichten den Proceß zu machen. Aber hat darum der neue, diese unsere bessern Einsichten theilende dramatische Dichter, die nehmliche Befugniß? Gewiß nicht. — Aber wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigern Zeiten zurücklegt? Auch alsdann nicht. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen,

sondern in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen, und durch die Täuschung rühren. Wenn es also wahr ist, daß wir jetzt keine Gespenster mehr glauben; wenn dieses Nichtglauben die Täuschung nothwendig verhindern müßte; wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisiren können: so handelt jetzt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns dem ungeachtet solche unglaubliche Mährchen ausstaffirt; alle Kunst, die er dabey anwendet, ist verloren.

Folglich? Folglich ist es durchaus nicht erlaubt, Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen? Folglich ist diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen für uns vertrocknet? Nein; dieser Verlust wäre für die Poesie zu groß; und hat sie nicht Beyspiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie trotzt, und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muß daher anders fallen; und die Voraussetzung wird nur falsch seyn. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsern Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können; gewisse

unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenstern im Widerspruch stehen, sind so allgemein bekannt geworden, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, daß ihm alles, was damit streitet, nothwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muß? Das kann es nicht heißen. Wir glauben jetzt keine Gespenster, kann also nur so viel heißen: in dieser Sache, über die sich fast eben so viel dafür als dawider sagen läßt, die nicht entschieden ist, und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken, den Gründen darwider das Uebergewicht gegeben; einige wenige haben diese Art zu denken, und viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen das Geschrey und geben den Ton; der größte Haufe schweigt und verhält sich gleichgültig, und denkt bald so, bald anders, hört beym hellen Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotten, und bey dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen.

Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Saame, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Saamen zum Keimen zu bringen; nur



auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was Er will.

So ein Dichter ist Shakespear, und Shakespear fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire that gar nicht wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es macht ihn und seinen Geist des Ninus — lächerlich.

Shakespears Gespenst kommt wirklich aus jener Welt; so dünkt uns. Denn es kommt zu der feyerlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnißvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind. Aber Voltairens Geist ist auch nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu schrecken; es ist der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts thut, was es wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgiebt. Alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheint, stören den Betrug, und verrathen das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß

er weiß, wie er es anfangen soll. Man überlege auch nur dieses einzige: am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerschlage angekündigt, tritt das Voltairische Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen, und große Gesellschaften gar nicht gern besuchen? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch; aber er war zu furchtsam, zu ekel, diese gemeinen Umstände zu nutzen: er wollte uns einen Geist zeigen, aber es sollte ein Geist von einer edlern Art seyn; und durch diese edlere Art verdarb er alles. Das Gespenst, das sich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle gute Sitten unter den Gespenstern sind, dünkt mich kein rechtes Gespenst zu seyn; und alles, was die Illusion hier nicht befördert, stört die Illusion.

Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime genommen hätte, so würde er auch von einer andern Seite die Unschicklichkeit empfunden haben, ein Gespenst vor den Augen einer großen Menge erscheinen zu lassen. Alle müssen auf einmal, bey Erblickung desselben, Furcht und Entsetzen äußern, alle müssen es auf verschiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die frostige Sym-

metrie eines Ballets haben soll. Nun richte man einmal eine Heerde dummer Statisten dazu ab; und wenn man sie auf das glücklichste abgerichtet hat, so bedenke man, wie sehr dieser vielfache Ausdruck des nehmlichen Affekts die Aufmerksamkeit theilen, und von den Hauptpersonen abziehen muß. Wenn diese den rechten Eindruck auf uns machen sollen, so müssen wir sie nicht allein sehen können, sondern es ist auch gut, wenn wir sonst nichts sehen, als sie. Beym Shakespear ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt; in der Scene, wo die Mutter dabey ist, wird es von der Mutter weder gesehn noch gehört. Alle unsre Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüths wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Gespenst wirkt auf uns, mehr durch ihn, als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, geht in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten. Wie wenig hat Voltaire auch diesen Kunstgriff verstanden! Es erschrecken über seinen Geist viele; aber nicht viel. Semiramis ruft einmal: Himmel! ich sterbe! und die andern machen

nicht mehr Umstände mit ihm, als man ungefähr mit einem weit entfernt geglaubten Freund machen würde, der auf einmal ins Zimmer tritt.

XII.

Den 9ten Junius, 1767.

Ich bemerke noch einen Unterschied, der sich zwischen den Gespenstern des englischen und französischen Dichters findet. Voltairs Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist; es interessirt uns für sich selbst nicht im geringsten. Shakespears Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an deren Schicksale wir Antheil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.

Dieser Unterschied entsprang ohne Zweifel aus der verschiedenen Denkungsart beyder Dichter von den Gespenstern überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder; Shakespear als eine ganz natürliche Begebenheit. Wer von beyden philosophischer denkt, dürfte keine Frage seyn; aber Shakespear dachte poetischer. Der Geist des Ninus kam bey Voltairen, als ein Wesen, das noch jenseits des Grabes angenehmer



und unangenehmer Empfindungen fähig ist, mit welchem wir also Mitleiden haben können, in keine Betrachtung. Er wollte bloß damit lehren, daß die höchste Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache.

Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgend einer grossen moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daß diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als nothwendig ist; daß es sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche einzelne Maximen abzwecken; daß man Unrecht thut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so anzusehen, als ob das Ganze bloß um seinetwillen da wäre.

Wenn daher die Semiramis des Herrn von Voltaire weiter kein Verdienst hätte, als dieses, worauf er sich so viel zu gute thut, daß man nehmlich daraus die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die, außerordentliche Lasterthaten zu strafen, außerordentliche Wege wähle: so würde Semiramis in meinen Augen nur ein sehr mittelmäßiges Stück seyn. Besonders da diese Moral selbst nicht eben die erbaulichste ist. Denn es ist unstreitig dem

weisesten Wesen weit anständiger, wenn er dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf, und wir uns die Belohnung des Guten, und Bestrafung des Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken.

Doch ich will mich bey dem Stücke nicht länger verweilen, um noch ein Wort von der Art zu sagen, wie es hier aufgeführt worden. Man hat alle Ursache, damit zufrieden zu seyn. Die Bühne ist geräumig genug, die Menge von Personen ohne Verwirrung zu fassen, die der Dichter in verschiedenen Scenen auftreten läßt. Die Verzierungen sind neu, von dem besten Geschmack, und sammeln den so oft abwechselnden Ort so gut als möglich in Einen.

Den siebenten Abend (Donnerstags, den 30sten April, ward der verheyrathete Philosoph, von Destouches gespielt.

Dieses Lustspiel kam im Jahr 1727, zuerst auf die französische Bühne, und fand so allgemeinen Beyfall, daß es in Jahr und Tag sechs und dreyßigmal aufgeführt ward. Die deutsche Uebersetzung ist nicht die prosaische, aus den zu Berlin übersetzten sämmtlichen Werken des Destouches; sondern eine in Versen, an der mehrere Hände geflickt und gebessert haben. Sie hat wirklich viel glückliche Verse, aber auch viel harte und unnatrüliche

Stellen. Es ist unbeschreiblich, wie schwer dergleichen Stellen dem Schauspieler das Agiren machen; und doch werden wenig französische Stücke seyn, die auf irgend einem deutschen Theater jemals besser ausgefallen wären, als dieses auf unserm. Die Rollen sind alle auf das schicklichste besetzt, und besonders spielt Madame Löwen die launigte Celiante als eine Meisterin, und Herr Ackermann den Geront unverbesserlich. Ich kann es überhoben seyn, von dem Stücke selbst zu reden. Es ist zu bekannt, und gehört unstreitig unter die Meisterstücke der französischen Bühne, die man auch unter uns immer mit Vergnügen sehen wird.

Das Stück des achten Abends (Freytags, den 1sten May,) war das Kaffeehaus, oder die Schottländerin, des Hrn. von Voltaire.

Es liebe sich eine lange Geschichte von diesem Lustspiele machen. Sein Verfasser schickte es als eine Uebersetzung aus dem Englischen des Hume, nicht des Geschichtschreibers und Philosophen, sondern eines Andern dieses Namens, der sich durch das Trauerspiel, Douglas, bekannt gemacht hat, in die Welt. Es hat in einigen Charakteren mit der Kaffeeschenke des Goldoni etwas Aehnliches: besonders scheint der Don Marzio des Goldoni das Urbild des Frelon gewesen zu seyn. Was aber dort bloß ein bösartiger Kerl ist, ist hier

hier zugleich ein elender Skribent, den er Frelon nannte, damit die Ausleger desto geschwinder auf seinen geschwornen Feind, den Journalisten Freron, fallen möchten. Diesen wollte er damit zu Boden schlagen, und ohne Zweifel hat er ihm einen empfindlichen Streich versetzt. Wir Ausländer, die wir an den hämischen Neckereyen der französischen Gelehrten unter sich, keinen Antheil nehmen, sehen über die Persönlichkeiten dieses Stücks weg, und finden in dem Frelon nichts als die getreue Schilderung einer Art von Leuten, die auch bey uns nicht fremd ist. Wir haben unsre Frelons so gut, wie die Franzosen und Engländer, nur daß sie bey uns weniger Aufsehen machen, weil uns unsere Litteratur überhaupt gleichgültiger ist. Fiele das Treffende dieses Charakters aber auch gänzlich in Deutschland weg, so hat das Stück doch, noch außer ihm, Interesse genug, und der ehrliche Freeport allein, könnte es in unsrer Gunst erhalten. Wir lieben seine plumpe Edelmüthigkeit, und die Engländer selbst haben sich dadurch geschmeichelt gefunden.

Denn nur seinetwegen haben sie erst kürzlich den ganzen Stamm auf den Grund wirklich verpflanzt, auf welchem er sich gewachsen zu seyn rühmte. Colman, unstreitig jezt ihr bester komischer Dichter, hat die Schottländerin, unter

dem Titel des englischen Kaufmanns, übersetzt, und ihr vollends alles das nationale Kolorit gegeben, das ihr in dem Originale noch mangelte. So sehr der Herr von Voltaire die englischen Sitten auch kennen will, so hatte er doch häufig dagegen verstoßen; z. E. darin, daß er eine Lindane auf einem Kaffeehause wohnen läßt. Colman miethet sie dafür bey einer ehrlichen Frau ein, die möblirte Zimmer hält, und diese Frau ist weit anständiger die Freundin und Wohlthäterin der jungen verlassenen Schöne, als Fabriz. Auch die Charaktere hat Colman für den englischen Geschmack kräftiger zu machen gesucht. Lady Alton ist nicht bloß eine eifersüchtige Furie; sie will ein Frauenzimmer von Genie, von Geschmack und Gelehrsamkeit seyn, und giebt sich das Ansehen einer Schutzgöttin der Litteratur. Hierdurch glaubt er die Verbindung wahrscheinlicher zu machen, in der sie mit dem elenden Frelon steht, den er Spatter nennet. Freeport vornehmlich hat eine weitere Sphäre von Thätigkeit bekommen, und er nimmt sich des Vaters der Lindane eben so eifrig an, als der Lindane selbst. Was im Französischen der Lord Falbridge zu dessen Begnadigung thut, thut im Englichen Freeport, und er ist es allein, der alles zu einem glücklichen Ende bringt.



Die englischen Kunstrichter haben in Colmans Umarbeitung die Gesinnungen durchaus vortrefflich, den Dialog fein und lebhaft, und die Charaktere sehr wohl ausgeführt gefunden. Aber doch ziehen sie ihr Colmans übrige Stücke weit vor, von welchen man die eifersüchtige Ehefrau auf dem Ackermannischen Theater ehedem hier gesehen, und nach der diejenigen, die sich ihrer erinnern, ungefähr urtheilen können. Der englische Kaufmann hat ihnen nicht Handlung genug; die Neugierde wird ihnen nicht genug darin genährt; die ganze Verwickelung ist in dem ersten Akte sichtbar. Hiernächst hat er ihnen zu viel Aehnlichkeit mit andern Stücken, und den besten Situationen fehlt die Neuheit. Freeport, meynen sie, hätte nicht den geringsten Funken von Liebe gegen die Lindane empfinden müssen; seine gute That verliere dadurch alles Verdienst, u. s. w.

Es ist an dieser Kritik manches nicht ganz ungegründet; indeß sind wir Deutschen es sehr wohl zufrieden, daß die Handlung nicht reicher und verwickelter ist. Die englische Manier in diesem Punkte, zerstreuet und ermüdet uns; wir lieben einen einfältigen Plan, der sich auf einmal übersehen läßt. So wie die Engländer die französischen Stücke mit Episoden erst vollpfropfen müssen, wenn sie auf ihrer Bühne gefallen sollen; so

müßten wir die englischen Stücke von ihren Episoden erst entladen, wenn wir unsere Bühne glücklich damit bereichern wollten. Ihre besten Lustspiele eines Congreve und Wicherley würden uns, ohne diesen Aushau des allzu wollüstigen Wuchses, unausstehlich seyn. Mit ihren Tragödien werden wir noch eher fertig; diese sind zum Theil bey weitem so verworren nicht, als ihre Komödien, und verschiedne haben, ohne die geringste Veränderung, bey uns Glück gemacht, welches ich von keiner einzigen ihrer Komödien zu sagen wüßte.

Auch die Italiäner haben eine Uebersetzung von der Schottländerin, die in dem ersten Theile der theatralischen Bibliothek des Diodati steht. Sie folgt dem Originale Schritt für Schritt, so wie die deutsche; nur eine Scene zum Schlusse hat ihr der Italiäner mehr gegeben. Voltaire sagte: Frelon werde in der englischen Urschrift am Ende bestraft; aber so verdient diese Bestrafung sey, so habe sie ihm doch dem Hauptinteresse zu schaden geschienen; er habe sie also weggelassen. Dem Italiäner dünkte diese Entschuldigung nicht hinlänglich, und er ergänzte die Bestrafung des Frelon aus seinem Kopfe; denn die Italiäner sind große Liebhaber der poetischen Gerechtigkeit.

XIII.

Den 12ten Junius, 1767.

Den neunten Abend (Montags, den 4ten May) sollte Cenie gespielt werden. Es wurden aber auf einmal mehr als die Hälfte der Schauspieler, durch einen epidemischen Zufall, außer Stand gesetzt, zu agiren; und man muste sich so gut zu helfen suchen, als möglich. Man wiederholte die neue Agnese, und gab das Singspiel, die Gouvernante.

Den 10ten Abend (Dienstags, den 5ten May) ward der poetische Dorfjunker, von Destouches, aufgeführt.

Dieses Stück hat im Französischen drey Aufzüge, und in der Uebersetzung fünfe. Ohne diese Verbesserung war es nicht werth, in die deutsche Schaubühne des weiland berühmten Herrn Professors Gottsched aufgenommen zu werden, und seine gelehrte Freundin, die Uebersetzerin, war eine viel zu brave Ehefrau, als daß sie sich nicht den kritischen Aussprüchen ihres Gemahls blindlings hätte unterwerfen sollen. Was kostet es denn nun auch für große Mühe, aus drey Aufzügen fünfe zu machen? Man läßt in einem andern Zimmer einmal



Kaffee trinken; man schlägt einen Spaziergang im Garten vor; und wenn Noth an den Mann geht, so kann ja auch der Lichtputzer hervor kommen und sagen: Meine Damen und Herren, treten Sie ein wenig ab; die Zwischenakte sind des Putzens wegen erfunden, und was hilft Ihr Spielen, wenn das Parterr nicht sehen kann? — Die Uebersetzung selbst ist sonst nicht schlecht, und besonders sind der Fr. Professorin die Knittelverse des Masuren, wie billig, sehr wohl gelungen. Ob sie überall eben so glücklich gewesen, wo sie den Einfällen ihres Originals eine andre Wendung geben zu müssen glaubt, würde sich aus der Vergleichung zeigen. Eine Verbesserung dieser Art, mit der es die liebe Frau recht herzlich gut gemeynt hatte, habe ich demungeachtet aufmutzen hören. In der Scene, wo Henriette die alberne Dirne spielt, läßt Destouches den Masuren zu ihr sagen: „Sie setzen „mich in Erstaunen, Mademoiselle; ich habe Sie „für eine Virtuosin gehalten. O pfuy! erwiedert „Henriette; wofür haben Sie mich gehalten? Ich „bin ein ehrliches Mädchen; daß Sie es nur wis„sen! Aber man kann ja, fällt ihr Masuren ein, „beydes wohl zugleich, ein ehrliches Mädchen und „eine Virtuosin seyn. Nein, sagt Henriette: „ich behaupte, daß man das nicht zugleich seyn „kann. Ich eine Virtuosin!“ Man erinnre sich, was

Madame Gottsched, anstatt des Worts Virtuosin, gesetzt hat: ein Wunder. Kein Wunder! sagte man, daß sie das that. Sie fühlte sich auch so etwas von einer Virtuosin zu seyn, und ward über den vermeynten Stich böse. Aber sie hätte nicht böse werden sollen; und was die witzige und gelehrte Henriette, in der Person einer dummen Agnese, sagt, hätte die Frau Professorin immer, ohne Maulspitzen, nachsagen können. Doch vielleicht war ihr nur das fremde Wort, Virtuosin, anstößig; Wunder ist deutscher; zudem giebt es unter unsern Schönen funfzig Wunder gegen eine Virtuosin; die Frau wollte rein und verständlich übersetzen; sie hatte sehr recht.

Den Beschluß dieses Abends machte die stumme Schönheit, von Schlegel.

Schlegel hatte dieses kleine Stück für das neu errichtete Kopenhagensche Theater geschrieben, um auf demselben in einer dänischen Uebersetzung aufgeführt zu werden. Die Sitten darin sind daher auch wirklich dänischer, als deutsch. Dem ungeachtet ist es unstreitig unser bestes komisches Original, das in Versen geschrieben ist. Schlegel hatte überall eine eben so fließende als zierliche Versifikation, und es war ein Glück für seine Nachfolger, daß er seine größern Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hätte ihnen leicht das

Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beyspiel wider sich gehabt haben. Er hatte sich ehedem der gereimten Komödien sehr lebhaft angenommen; und je glücklicher er die Schwierigkeiten derselben überstiegen hätte, desto unwiderleglicher würden seine Gründe geschienen haben. Doch, als er selbst Hand an das Werk legte, fand er ohne Zweifel, wie unsägliche Mühe es koste, nur einen Theil derselben zu übersteigen, und wie wenig das Vergnügen, welches aus diesen überstiegenen Schwierigkeiten entstehet, für die Menge kleiner Schönheiten, die man ihnen aufopfern müsse, schadlos halte. Die Franzosen waren ehedem so ekel, daß man ihnen die prosaischen Stücke des Moliere, nach seinem Tode, in Verse bringen mußte; und noch itzt hören sie ein prosaisches Lustspiel als ein Ding an, das ein jeder von ihnen machen könne. Den Engländer hingegen würde eine gereimte Komödie aus dem Theater jagen. Nur die Deutschen sind auch hierin, soll ich sagen billiger, oder gleichgültiger? Sie nehmen an, was ihnen der Dichter vorsetzt. Was wäre es auch, wenn sie jetzt schon wählen und ausmustern wollten!

Die Rolle der stummen Schöne hat ihre Bedenklichkeiten. Eine stumme Schöne, sagt man,

ist nicht nothwendig eine dumme, und die Schauspielerin hat unrecht, die eine alberne plumpe Dirne daraus macht. Aber Schlegels stumme Schönheit ist allerdings dumm zugleich; denn daß sie nichts spricht, kommt daher, weil sie nichts denkt. Das Feine dabey würde also dieses seyn, daß man sie überall, wo sie, um artig zu scheinen, denken müßte, unartig machte, dabey aber ihr alle die Artigkeiten ließe, die bloß mechanisch sind, und die sie, ohne viel zu denken, haben könnte. Ihr Gang z. E., ihre Verbeugungen, brauchen gar nicht bäurisch zu seyn; sie können so gut und zierlich seyn, als sie nur immer ein Tanzmeister lehren kann: denn warum sollte sie von ihrem Tanzmeister nichts gelernt haben, da sie sogar Quadrille gelernt hat? Und sie muß Quadrille nicht schlecht spielen; denn sie rechnet fest darauf, dem Papa das Geld abzugewinnen. Auch ihre Kleidung muß weder altväterlich, noch schlumpicht seyn; denn Frau Praatgern sagt ausdrücklich:

„Bist du vielleicht nicht wohl gekleidet? — Laß doch sehn!
„Nun! — dreh dich um! — das ist ja gut, und sitzt galant.
„Was sagt denn der Phantast, dir fehlte der Verstand?

In dieser Musternng der Fr. Praatgern überhaupt, hat der Dichter deutlich genug bemerkt, wie er das Aeußerliche seiner stummen Schönen zu seyn wünsche. Gleichfalls schön, nur nicht reitzend.

„Laß sehn, wie trägst du dich? — Den Kopf nicht so zurücke!

Dummheit ohne Erziehung hält den Kopf mehr vorwärts, als zurück; ihn zurück halten, lehrt der Tanzmeister. Man muß also Charlotten den Tanzmeister ansehen, und je mehr, je besser; denn das schadet ihrer Stummheit nichts, vielmehr sind die zierlich steifen Tanzmeistermanieren gerade die, welche der stummen Schönheit am meisten entsprechen; sie zeigen die Schönheit in ihrem besten Vortheile, nur daß sie ihr das Leben nehmen.

„Wer fragt: hat sie Verstand? der seh' nur ihre Blicke.

Recht wohl, wenn man eine Schauspielerin mit großen schönen Augen zu dieser Rolle hat. Nur müssen sich diese schönen Augen wenig oder gar nicht regen; ihre Blicke müssen langsam und stier seyn; sie müssen uns, mit ihrem unbeweglichen Brennpunkte, in Flammen setzen wollen, aber nichts sagen.

„Geh doch einmal herum. — Gut! hierher! — Neige dich!
„Da haben wirs; das fehlt. Nein, sieh! So neigt man sich.

Diese Zeilen versteht man ganz falsch, wenn man Charlotten eine bäurische Neige, einen dummen

Knix machen läßt. Ihre Verbeugung muß wohl gelernt seyn, und, wie gesagt, ihrem Tanzmeister keine Schande machen. Frau Praatgern muß sie nur noch nicht affektirt genug finden. Charlotte verbeugt sich, und Frau Praatgern will, sie soll sich dabey zieren. Das ist der ganze Unterschied, und Madame Löwen bemerkte ihn sehr wohl, ob ich gleich nicht glaube, daß die Praatgern sonst eine Rolle für sie ist. Sie kann die feine Frau zu wenig verbergen, und gewissen Gesichtern wollen nichtswürdige Handlungen, dergleichen die Vertauschung einer Tochter ist, durchaus nicht lassen.

Den eilften Abend, (Mittwochs, den 6ten May) ward Miß Sara Sampson aufgeführt.

Man kann von der Kunst nichts mehr verlangen, als was Madame Hensel in der Rolle der Sara leistet, und das Stück ward überhaupt sehr gut gespielt. Es ist ein wenig zu lang, und man verkürzt es daher auf den meisten Theatern; ob der Verfasser mit allen diesen Verkürzungen so recht zufrieden ist, daran zweifle ich fast. Man weiß ja, wie die Autoren sind; wenn man ihnen auch nur einen Rietnagel nehmen will, so schreyen sie gleich: Ihr kommt mir an's Leben! Freylich ist der übermäßigen Länge eines Stücks, durch das bloße Weglassen, nur übel abgeholfen, und ich begreife nicht, wie man eine Scene verkürzen kann,

ohne die ganze Folge des Dialogs zu ändern. Aber wenn dem Verfasser die fremden Verkürzungen nicht anstehen, so mache er selbst welche, falls es ihm der Mühe werth dünkt, und er nicht von denjenigen ist, die Kinder in die Welt setzen, und auf ewig die Hand von ihnen abziehen.

Madame Hensel starb ungemein anständig, in der malerischsten Stellung; und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu Nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus; sie knipp den Rock, der um ein weniges erhoben ward und gleich wieder sank; das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts; der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung: aber er sehe sie einmal!

XIV.

Den 16ten Junius, 1767.

Das bürgerliche Trauerspiel hat an dem französischen Kunstrichter, welcher die Sara seiner Nation bekannt gemacht hat,*) einen sehr gründlichen Vertheidiger gefunden. Die Franzosen billigen sonst selten etwas, wovon sie kein Muster unter sich selbst haben.

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bey. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am tiefsten in unsre Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen, als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsre Sympathie erfordert einen einzelnen Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsre Empfindungen.

*) Journal Etranger. Décembre 1763.

„Man thut dem menschlichen Herzen Unrecht, „sagt auch Marmontel, man verkennt die Natur, „wenn man glaubt, daß sie Titel bedürfe, uns zu „bewegen und zu rühren Die geheiligten Namen „des Freundes, des Vaters, des Geliebten des „Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen „überhaupt: diese sind pathetischer, als alles; diese „behaupten ihre Rechte immer und ewig. Was „liegt daran, welches des Rang, der Geschlechts„name, die Geburt des Unglücklichen ist, den seine „Gefälligkeit gegen unwürdige Freunde, und das „verführerische Beyspiel, ins Spiel verstricket, der „seinen Wohlstand und seine Ehre darüber zu „Grunde gerichtet, und nun im Gefängnisse seuf„zet, von Scham und Reue zerrissen? Wenn man „fragt, wer er ist? so antworte ich: er war ein „ehrlicher Mann, und zu seiner Marter ist er Ge„mahl und Vater; seine Gattin, die er liebt und „von der er geliebt wird, schmachtet in der äußer„sten Bedürfniß, und kann ihren Kindern, welche „Brot verlangen, nichts als Thränen geben. Man „zeige mir in der Geschichte der Helden eine rüh„rendere, moralischere, mit einem Worte, tragische„re Situation! Und wenn sich endlich dieser Un„glückliche vergiftet; wenn er, nachdem er sich ver„giftet, erfährt, daß der Himmel ihn noch retten „wollen: was fehlt diesem schmerzlichen und fürch-

„terlichen Augenblicke, wo sich zu den Schrecknissen „des Todes marternde Vorstellungen, wie glücklich „er habe leben können, gesellen; was fehlt ihm, „frage ich, um der Tragödie würdig zu seyn? Das „Wunderbare, wird man antworten. Wie? findet „sich denn nicht dieses Wunderbare genugsam in „dem plötzlichen Uebergange von der Ehre zur „Schande, von der Unschuld zum Verbrechen, von „der süßesten Ruhe zur Verzweiflung; kurz, in dem „äußersten Unglück, in das eine bloße Schwachheit „gestürzet?“

Man lasse aber diese Betrachtungen den Franzosen, von ihren Diderots und Marmontels, noch so eingeschärft werden: es scheint doch nicht, daß das bürgerliche Trauerspiel darum bey ihnen besonders in Schwung kommen werde. Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andre äußerliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann, will alles mit Vornehmern umgehen; und Gesellschaft mit seines gleichen, ist so viel als schlechte Gesellschaft. Zwar ein glückliches Genie vermag viel über sein Volk; die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und sie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der sie in aller Wahrheit und Stärke zu zeigen versteht. Der Versuch, den ein Ungenannter in einem Stücke gemacht hat, welches er das Gemälde der Dürftigkeit nennt, hat

schon große Schönheiten; und bis die Franzosen daran Geschmack gewinnen, hätten wir es für unser Theater adoptiren sollen.

Was der erstgedachte Kunstrichter an der deutschen Sara aussetzte, ist zum Theil nicht ohne Grund. Ich glaube aber doch, der Verfasser wird lieber seine Fehler behalten, als sich der vielleicht unglücklichen Mühe einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen wollen. Er erinnert sich, was Voltaire bey einer ähnlichen Gelegenheit sagte: „Man „kann nicht immer alles ausführen, was uns un„sre Freunde rathen. Es giebt auch nothwendige „Fehler. Einem Bucklichten, den man von seinem „Buckel heilen wollte, müßte man das Leben neh„men. Mein Kind ist bucklicht; aber es befindet „sich sonst ganz gut."

Den zwölften Abend (Donnerstags, den 7ten May) ward der Spieler, von Regnard, aufgeführt.

Dieses Stück ist ohne Zweifel das beste, was Regnard gemacht hat; aber Riviere dû Freny, der bald darauf gleichfalls einen Spieler auf die Bühne brachte, nahm ihn wegen der Erfindung in Anspruch. Er beklagte sich, daß ihm Regnard die Anlage und verschiedene Scenen gestohlen habe; Regnard schob die Beschuldigung zurück, und jetzt wissen wir von diesem Streite nur so viel mit Zuverlässigkeit, daß Einer von Beyden der Plagia-

rius

rius gewesen. Wenn es Regnard war, so müssen wir es ihm wohl noch dazu danken, daß er sich überwinden konnte, die Vertraulichkeit seines Freundes zu mißbrauchen; er bemächtigte sich, bloß zu unserm Besten, der Materialien, von denen er voraus sah, daß sie verhunzt werden würden. Wir hätten nur einen sehr elenden Spieler, wenn er gewissenhafter gewesen wäre. Doch hätte er die That eingestehen, und dem armen du Freny einen Theil der damit erworbenen Ehre lassen müssen.

Den dreyzehnten Abend (Freytags, den 8ten May,) ward der verheirathete Philosoph wiederholt; und den Beschluß machte, der Liebhaber als Schriftsteller und Bediente.

Der Verfasser dieses kleinen artigen Stückes heißt Ceron: er studirte die Rechte, als er es im Jahre 1740 den Italiänern in Paris zu spielen gab. Es fällt ungemein wohl aus.

Den vierzehnten Abend (Montags, den 11ten May,) wurden die kokette Mutter von Quinault, und der Advokat Patelin aufgeführt.

Jene wird von den Kennern unter die besten Stücke gerechnet, die sich auf dem französischen Theater aus dem vorigen Jahrhunderte erhalten haben. Es ist wirklich viel gutes Komisches darin, dessen sich Moliere nicht hätte schämen dürfen. Aber der fünfte Akt und die ganze Auflösung



hätte weit besser seyn können; der alte Sklav, dessen in den vorhergehenden Akten gedacht wird, kommt nicht zum Vorschein; das Stück schließt mit einer kalten Erzählung, nachdem wir auf eine theatralische Handlung vorbereitet worden. Sonst ist es in der Geschichte des französischen Theaters deswegen mit merkwürdig, weil der lächerliche Marquis darin der Erste von seiner Art ist. Die kokette Mutter ist auch sein eigentlichster Titel nicht, und Quinault hätte es immer bey dem zweyten, die veruneinigten Verliebten, können bewenden lassen.

Der Advokat Patelin ist eigentlich ein altes Possenspiel aus dem funfzehnten Jahrhunderte, das zu seiner Zeit außerordentlichen Beyfall fand. Es verdiente ihn auch, wegen der ungemeinen Lustigkeit und des guten Komischen, das aus der Handlung selbst und aus der Situation der Personen entspringt, und nicht auf bloßen Einfällen beruht. Bruegs gab ihm eine neue Sprache, und brachte es in die Form, in welcher es gegenwärtig aufgeführt wird. Hr. Eckhoff spielt den Patelin ganz vortrefflich.

Den funfzehnten Abend (Dienstags, den 12ten May,) ward Lessings Freygeist vorgestellt.

Man kennt ihn hier unter dem Titel des beschämten Freygeistes, weil man ihn von dem Trauer-

spiele des Hrn. von Brawe, das eben diese Aufschrift führt, unterscheiden wollen. Eigentlich kann man wohl nicht sagen, daß derjenige beschämt wird, welcher sich bessert. Adrast ist auch nicht einzig und allein der Freygeist; sondern es nehmen mehrere Personen an diesem Charakter Theil. Die eitle unbesonnene Henriette, der für Wahrheit und Irrthum gleichgültige Lisidor, der spitzbübische Johann, sind alles Arten von Freygeistern, die zusammen den Titel des Stücks erfüllen müssen. Doch was liegt an dem Titel? Genug, daß die Vorstellung alles Beyfalls würdig war. Die Rollen sind ohne Ausnahme wohl besetzt; und besonders spielt Herr Böck den Theophan mit allem freundlichen Anstande, den dieser Charakter erfordert, um den endlichen Unwillen über die Hartnäckigkeit, mit der ihn Adrast verkennt, und auf dem die ganze Katastrophe beruht, dagegen abstechen zu lassen.

Den Beschluß dieses Abends machte das Schäferspiel des Hrn. Pfeffel, der Schatz.

Dieser Dichter hat sich, außer diesem kleinen Stücke, noch durch ein andres, der Eremit, nicht unrühmlich bekannt gemacht. In den Schatz hat er mehr Interesse zu legen gesucht, als gemeiniglich unsre Schäferspiele zu haben pflegen, deren ganzer Inhalt tändelnde Liebe ist. Sein Ausdruck ist

nur öfters ein wenig zu gesucht und kostbar, wodurch die ohnedies schon allzu verfeinerten Empfindungen ein höchst studirtes Ansehen bekommen, und zu nichts als frostigen Spielwerken des Witzes werden. Dieses gilt besonders von seinem Eremiten, welches ein kleines Trauerspiel seyn soll, das man anstatt der allzulustigen Nachspiele, auf rührende Stücke könnte folgen lassen. Die Absicht ist recht gut; aber wir wollen vom Weinen doch noch lieber zum Lachen, als zum Gähnen übergehen.

XV.

Den 19ten Junius, 1767.

Den sechszehnten Abend (Mittwochs, den 13ten May,) ward die Zayre des Herrn von Voltaire aufgeführt.

„Den Liebhabern der gelehrten Geschichte, sagt der Herr von Voltaire, wird es nicht unangenehm seyn, zu wissen, wie dieses Stück entstanden. Verschiedene Damen hatten dem Verfasser vorgeworfen, daß in seinen Tragödien nicht genug Liebe wäre. Er antwortete ihnen, daß, seiner Meynung nach, die Tragödie auch eben nicht der schicklichste

Ort für die Liebe sey; wenn sie aber doch mit aller Gewalt verliebte Helden haben müßten, so wolle er ihnen welche machen, so gut als ein andrer. Das Stück ward in achtzehn Tagen vollendet, und fand großen Beyfall. Man nennt es zu Paris ein christliches Trauerspiel, und es ist oft, anstatt des Polyeukts, vorgestellet worden."

Den Damen haben wir also dieses Stück zu verdanken, und es wird noch lange das Lieblingsstück der Damen bleiben. Ein junger feuriger Monarch, nur der Liebe unterwürfig; ein stolzer Sieger, nur von der Schönheit besiegt; ein Sultan ohne Polygamie; ein Seraglio, in den freyen zugänglichen Sitz einer unumschränkten Gebieterin verwandelt; ein verlassenes Mädchen, zur höchsten Staffel des Glücks, durch nichts, als ihre schönen Augen, erhöht; ein Herz, um das Zärtlichkeit und Religion streiten, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott theilet, das gern fromm seyn möchte, wenn es nur nicht aufhören sollte zu lieben; ein Eifersüchtiger, der sein Unrecht erkennt, und es an sich selbst rächt: wenn diese schmeichelnden Ideen das schöne Geschlecht nicht bestechen, durch was ließe es sich denn bestechen?

Die Liebe selbst hat Voltairen die Zayre diktirt: sagt ein Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur Eine

Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen; und das ist Romeo und Julie, von Shakespear. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zayre ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken; aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsre Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnet, aller der Kunstgriffe, mit der sie jede andre Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unsrer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzleystyl der Liebe vortrefflich; das ist: diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bey der spröden Sophistin und bey dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzellist weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespear gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben.

Von der Eifersucht läßt sich ungefähr eben das sagen. Der eifersüchtige Orosman spielt gegen

den eifersüchtigen Othello des Shakespear eine sehr kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Orosman gewesen. Cibber sagt *), Voltaire habe sich des Brandes bemächtiget, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespear in Gluth gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen: und noch dazu eines, der mehr dampft, als leuchtet und wärmet. Wir hören in dem Orosman einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen begehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserey; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden.

Aber ist es denn immer Shakespear, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespear, der alles besser verstanden hat, als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. — Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publikum an etwas zu erinnern, das es vorsätzlich vergessen zu wollen

*) From English plays, Zara's French author fir'd
Confess'd his Muse, beyond herself, inspir'd;
From rack'd Othello's rage, he rais'd his style
And snatch'd the brand, that lights this tragic pile.

scheint. Wir haben eine Uebersetzung vom Shakespear. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen. Nicht, um diesen gelehrten Männern zu widersprechen; nicht, um die Fehler zu vertheidigen, die sie darin bemerkt haben: sondern weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder andrer, als Herr Wieland, würde in der Eil noch öfter verstoßen, und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakespear geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir nothwendig eine bessere Uebersetzung haben müßten.

Doch wieder zur Zayre. Der Verfasser brachte sie im Jahr 1733 auf die Pariser Bühne; und drey Jahre darauf ward sie ins Englische übersetzt, und auch in London auf dem Theater in Drury-Lane gespielt. Der Uebersetzer war Aaron Hill, selbst ein dramatischer Dichter, nicht von der

schlechtesten Gattung. Voltaire fand sich sehr dadurch geschmeichelt, und was er, in dem ihm eignen Tone der stolzen Bescheidenheit, in der Zuschrift seines Stücks an den Engländer Fackener, davon sagt, verdient gelesen zu werden. Nur muß man nicht alles für vollkommen so wahr annehmen, als er es ausgiebt. Wehe dem, der Voltairens Schrift überhaupt nicht mit dem skeptischen Geiste lieset, mit welchem er einen Theil derselben geschrieben hat.

Er sagt z. E. zu seinem englischen Freunde: „Eure Dichter hatten eine Gewohnheit, der sich selbst Addison *) unterworfen; denn Gewohnheit ist so mächtig als Vernunft und Gesetz. Diese gar nicht vernünftige Gewohnheit bestand darin, daß jeder Akt mit Versen beschlossen werden mußte,

*) Le plus sage de vos écrivains, setzt Voltaire hinzu. Wie wäre das wohl recht zu übersetzen? Sage heißt: weise; aber der weiseste unter den englischen Schriftstellern, wer würde den Addison dafür erkennen? Ich besinne mich, daß die Franzosen auch ein Mädchen sage nennen, dem man keinen Fehltritt, so keinen von den groben Fehltritten, vorzuwerfen hat. Dieser Sinn dürfte vielleicht hier passen. Und nach diesem könnte man ja wohl gerade zu übersetzen: Addison, derjenige von euern Schriftstellern, der uns harmlosen, nüchternen Franzosen am nächsten kommt.

die in einem ganz andern Geschmacke waren, als das Uebrige des Stücks; und nothwendig mußten diese Verse eine Vergleichung enthalten. Phädra, indem sie abgeht, vergleicht sich sehr poetisch mit einem Rehe, Cato mit einem Felsen, und Cleopatra mit Kindern, die so lange weinen, bis sie einschlafen. Der Uebersetzer der Zayre ist der erste, der es gewagt hat, die Rechte der Natur gegen einen von ihr so entfernten Geschmack zu behaupten. Er hat diesen Gebrauch abgeschafft; er hat es empfunden, daß die Leidenschaft ihre wahre Sprache führen, und der Poet sich überall verbergen müsse, um uns nur den Helden erkennen zu lassen."

Es sind nicht mehr als nur drey Unwahrheiten in dieser Stelle; und das ist für den Hrn. von Voltaire eben nicht viel. Wahr ist es, daß die Engländer, vom Shakespear an, und vielleicht auch von noch länger her, die Gewohnheit gehabt, ihre Aufzüge in ungereimten Versen mit ein Paar gereimten Zeilen zu enden. Aber daß diese gereimten Zeilen nichts als Vergleichungen enthielten, daß sie nothwendig Vergleichungen enthalten müssen, das ist grundfalsch; und ich begreife gar nicht, wie der Herr von Voltaire einem Engländer, von dem er doch glauben konnte, daß er die tragischen Dichter seines Volkes auch gelesen habe, so etwas unter die Nase sagen können. Zweytens ist es

nicht andem, daß Hill in seiner Uebersetzung der Zayre von dieser Gewohnheit abgegangen. Es ist zwar beynahe nicht glaublich, daß der Herr von Voltaire die Uebersetzung seines Stücks nicht genauer sollte angesehn haben, als ich, oder ein andrer. Gleichwohl muß es so seyn. Denn so gewiß sie in reimfreyen Versen ist, so gewiß schließt sich auch jeder Akt mit zwey oder vier gereimten Zeilen. Vergleichungen enthalten sie freylich nicht; aber, wie gesagt, unter allen dergleichen gereimten Zeilen, mit welchen Shakespear, und Johnson, und Dryden, und Lee, und Otway, und Rowe, und wie sie alle heißen, ihre Aufzüge schliessen, sind sicherlich hundert gegen fünf, die gleichfalls keine enthalten. Was hatte denn Hill also besonders? Hätte er aber auch wirklich das Besondre gehabt, das ihm Voltaire leiht: so wäre doch drittens das nicht wahr, daß sein Beyspiel von dem Einflusse gewesen, von dem es Voltaire seyn läßt. Noch bis diese Stunde erscheinen in England eben so viel, wo nicht noch mehr Trauerspiele, deren Akte sich mit gereimten Zeilen enden, als die es nicht thun. Hill selbst hat in keinem einzigen Stücke, deren er doch verschiedne, noch nach der Uebersetzung der Zayre, gemacht, sich der alten Mode gänzlich entäußert. Und was ist es denn nun, ob wir zuletzt Reime hören oder

keine? Wenn sie da sind, können sie vielleicht dem Orchester noch nutzen; als Zeichen nehmlich, nach den Instrumenten zu greifen, welches Zeichen auf diese Art weit schicklicher aus dem Stücke selbst abgenommen würde, als daß es die Pfeife oder der Schlüssel giebt.

XVI.

Den 23sten Junius, 1767.

Die englischen Schauspieler waren zu Hills Zeiten ein wenig sehr unnatürlich; besonders war ihr tragisches Spiel äußerst wild und übertrieben: wo sie heftige Leidenschaften auszudrücken hatten, schrieen und gebehrdeten sie sich als Besessene; und das Uebrige tönten sie in einer steifen, strotzenden Feyerlichkeit daher, die in jeder Sylbe den Komödianten verrieth. Als er daher seine Uebersetzung der Zayre aufführen zu lassen bedacht war, vertraute er die Rolle der Zayre einem jungen Frauenzimmer, das noch nie in der Tragödie gespielt hatte. Er urtheilte so: dieses junge Frauenzimmer hat Gefühl, und Stimme, und Figur, und Anstand; sie hat den falschen

Ton des Theaters noch nicht angenommen; sie braucht keine Fehler erst zu verlernen; wenn sie sich nur ein Paar Stunden überreden kann, das wirklich zu seyn, was sie vorstellt, so darf sie nur reden, wie ihr der Mund gewachsen, und alles wird gut gehn. Es ging auch; und die Theaterpedanten, welche gegen Hill behaupteten, daß nur eine sehr geübte, sehr erfahrne Person einer solchen Rolle Genüge leisten könne, wurden beschämt. Diese junge Aktrice war die Frau des Komödianten Colley Cibber, und der erste Versuch in ihrem achtzehnten Jahre ward ein Meisterstück. Es ist merkwürdig, daß auch die französische Schauspielerin, welche die Zayre zuerst spielte, eine Anfängerin war. Die junge reitzende Mademoiselle Gossin ward auf einmal dadurch berühmt, und selbst Voltaire ward so entzückt über sie, daß er sein Alter recht kläglich bedauerte.

Die Rolle des Orosman hatte ein Anverwandter des Hill übernommen, der kein Komödiant von Profession, sondern ein Mann von Stande war. Er spielte aus Liebhaberey, und machte sich nicht das geringste Bedenken, öffentlich aufzutreten, um ein Talent zu zeigen, das so schätzbar als irgend ein andres ist. In England sind dergleichen Exempel von angesehenen Leuten,

die zu ihrem bloßen Vergnügen einmal mitspielen, nicht selten. „Alles was uns dabey befremden sollte, sagt der Hr. von Voltaire, ist dieses, daß es uns befremdet. Wir sollten überlegen, daß alle Dinge in der Welt von der Gewohnheit und Meynung abhängen. Der französische Hof hat ehedem auf dem Theater mit den Opernspielern getanzt; und man hat weiter nichts besonders dabey gefunden, als daß diese Art von Lustbarkeit aus der Mode gekommen. Was ist zwischen den beyden Künsten für ein Unterschied, als daß die eine über die andre eben so weit erhaben ist, als es Talente, welche vorzügliche Seelenkräfte erfordern, über bloß körperliche Fertigkeiten sind.

Ins Italiänische hat der Graf Gozzi die Zayre übersetzt; sehr genau und sehr zierlich; sie steht in dem dritten Theile seiner Werke. In welcher Sprache können zärtliche Klagen rührender klingen, als in dieser? Mit der einzigen Freyheit, die sich Gozzi gegen das Ende des Stücks genommen, wird man schwerlich zufrieden seyn. Nachdem sich Orosman erstochen, läßt ihn Voltaire nur noch ein Paar Worte sagen, uns über das Schicksal des Nerestan zu beruhigen. Aber was thut Gozzi? Der Italiäner fand es ohne Zweifel zu kalt, einen Türken so gelassen wegsterben zu lassen. Er legte also dem Orosman noch eine Tirade in den Mund,

voller Ausrufungen, voller Winseln, und Verzweiflung. Ich will sie der Seltenheit halber unter den Text setzen. *)

Es ist doch sonderbar, wie weit sich hier der deutsche Geschmack von dem wälschen entfernt! Dem Wälschen ist Voltaire zu kurz; uns Deutschen ist er zu lang. Kaum hat Orosman gesagt, „verehret und gerochen;“ kaum hat er sich den tödt-

*) Questo mortale orror che per le vene
Tutte mi scorre, omai non è dolore.
Che basti ad appagarti, anima bella.
Feroce cor, cor dispietato e misero,
Paga la pena del delitto orrendo.
Mani crudeli — oh Dio — Mani, che siete
Tinte del sangue di si cara donna,
Voi — voi — dov' è quel ferro? Un' altra volta
In mezzo al petto — Oimè, dov' è quel ferro?
In acuta punta —
Tenebre, e notte
Si fanno intorno —
Perchè non posso —
Non posso spargere
Il sangue tutto?
Si, si, lo spargo tutto, anima mia,
Dove sei? — piu non posso — oh Dio! non posso —
Vorrei — vederti — io manco, io manco, oh Dio!

lichen Stoß beygebracht, so lassen wir den Vorhang niederfallen. „Ist es denn aber auch wahr, daß der deutsche Geschmack dieses so haben will? Wir machen dergleichen Verkürzung mit mehrern Stücken: aber warum machen wir sie? Wollen wir denn im Ernst, daß sich ein Trauerspiel wie ein Epigramm schließen soll? Immer mit der Spitze des Dolchs, oder mit dem letzten Seufzer des Helden? Woher kommt uns gelassenen, ernsten Deutschen die flatternde Ungeduld, sobald die Execution vorbey, durchaus nun weiter nichts hören zu wollen, wenn es auch noch so wenige, zur völligen Rundung des Stücks noch so unentbehrliche Worte wären? Doch ich forsche vergebens nach der Ursache einer Sache, die nicht ist. Wir hätten kaltes Blut genug, den Dichter bis an's Ende zu hören, wenn es uns der Schauspieler nur zutrauen wollte. Wir würden recht gern die letzten Befehle des großmüthigen Sultans vernehmen; recht gern die Bewunderung und das Mitleid des Nerestan noch theilen: aber wir sollen nicht. Und warum sollen wir nicht? Auf dieses Warum, weiß ich kein Darum. Sollten wohl die Orosmansspieler daran Schuld seyn? Es wäre begreiflich genug, warum sie gern das letzte Wort haben wollten. Erstochen und geklatscht! Man muß Künstlern kleine Eitelkeiten verzeihen.

Bey

Bey keiner Nation hat die Zayre einen schärfern Kunstrichter gefunden, als unter den Holländern. Friedrich Duim, vielleicht ein Anverwandter des berühmten Akteurs dieses Namens auf dem Amsterdamer Theater, fand so viel daran auszusetzen, daß er es für etwas Kleines hielt, eine bessere zu machen. Er machte auch wirklich eine — andre *), in der die Bekehrung der Zayre das Hauptwerk ist, und die sich damit endet, daß der Sultan über seine Liebe siegt, und die christliche Zayre mit aller Pracht in ihr Vaterland schickt, die ihrer vorgehabten Erhöhung gemäß ist; der alte Lusignan stirbt vor Freuden. Wer ist begierig, mehr davon zu wissen? Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist dieser, daß er uns kalt läßt; er interessire uns, und mache mit den kleinen mechanischen Regeln, was er will. Die Duime können wohl tadeln, aber den Bogen des Ulysses müssen sie nicht selber spannen wollen. Dieses sage ich darum, weil ich nicht gern zurück, von der mißlungnen Verbesserung auf den Ungrund der Kritik, geschlossen wissen möchte. Duim's Tadel ist in

*) Zayre, bekeerde Turkinne. Treurspeel. Amsterdam 1745.

vielen Stücken ganz gegründet; besonders hat er die Unschicklichkeiten, deren sich Voltaire in Ansehung des Orts schuldig macht, und das Fehlerhafte in dem nicht genugsam motivirten Austreten und Abgehen der Person, sehr wohl angemerkt. Auch ist ihm die Ungereimtheit der sechsten Scene im dritten Akte nicht entgangen. „Orosman, sagt er, kömmt, Zayren in die Moschee abzuholen; Zayre weigert sich, ohne die geringste Ursache von ihrer Weigerung anzuführen; sie geht ab, und Orosman bleibt als ein Laffe (als eenen lafhartigen) stehen. Ist das wohl seiner Würde gemäß? Reimt sich das wohl mit seinem Charakter? Warum dringt er nicht in Zayren, sich deutlicher zu erklären? warum folgt er ihr nicht in das Seraglio? Durfte er ihr nicht dahin folgen?" — Guter Duim! wenn sich Zayre deutlicher erkläret hätte: wo hätten denn die andern Akte sollen herkommen? Wäre nicht die ganze Tragödie darüber in die Pilze gegangen? Ganz recht! auch die zweyte Scene des dritten Akts ist eben so abgeschmackt: Orosman kommt wieder zu Zayren; Zayre geht abermals, ohne die geringste nähere Erklärung, ab, und Orosman, der gute Schlucker, (dien goeden hals) tröstet sich deshalb in einem Monolog. Aber, wie gesagt, die Verwickelung, oder Ungewißheit, mußte doch bis zum fünften

Aufzuge hinhalten; und wenn die ganze Katastrophe an einem Haare hängt, so hängen mehr wichtige Dinge in der Welt an keinem stärkern.

Die letzterwähnte Scene ist sonst diejenige, in welcher der Schauspieler, der die Rolle des Orasman hat, seine feinste Kunst in allem dem bescheidenen Glanze zeigen kann, in dem sie nur ein eben so feiner Kenner zu empfinden fähig ist. Er muß aus einer Gemüthsbewegung in die andre übergehn, und diesen Uebergang durch das stumme Spiel so natürlich zu machen wissen, daß der Zuschauer durchaus durch keinen Sprung, sondern durch eine zwar schnelle, aber doch dabey merkliche Gradation mit fortgerissen wird. Erst zeigt sich Orosman in aller seiner Großmuth, willig und geneigt, Zayren zu vergeben, wenn ihr Herz bereits eingenommen seyn sollte, falls sie nur aufrichtig genug ist, ihm länger kein Geheimniß davon zu machen. Indem erwacht seine Leidenschaft aufs neue, und er fordert die Aufopferung seines Nebenbuhlers. Er wird zärtlich genug, sie unter dieser Bedingung aller seiner Huld zu versichern. Doch da Zayre auf ihrer Unschuld besteht, wider die er so offenbare Beweise zu haben glaubt, bemeistert sich seiner nach und nach der äußerste Unwille. Und so geht er von dem Stolze zur Zärtlichkeit, zur Erbitterung über. Alles

was Remond de Saint Albine in seinem Schauspieler *) hierbey beobachtet wissen will, leistet Hr. Eckhof auf eine so vollkommene Art, daß man glauben sollte, er allein könne das Vorbild des Kunstrichters gewesen seyn.

XVII.

Den 20sten Junius, 1767.

Den siebzehnten Abend (Donnerstags, den 14ten May) ward Sidney, von Gresset, aufgeführt.

Dieses Stück kam im Jahr 1745 zuerst aufs Theater. Ein Lustspiel wider den Selbstmord, konnte in Paris kein großes Glück machen. Die Franzosen sagten: es wäre ein Stück für London. Ich weiß auch nicht; denn die Engländer dürften vielleicht den Sidney ein wenig unenglisch finden: er geht nicht rasch genug zu Werke; er philosophirt, ehe er die That begeht, zu viel, und nachdem er sie begangen zu haben glaubt, zu wenig: seine Reue könnte schimpflicher Kleinmuth scheinen; ja,

*) Le Comedien, Partie II. Cap. X. p. 209.

sich von einem französischen Bedienten so angeführt zu sehn, möchte von manchem für eine Beschämung gehalten werden, die des Hängens allein würdig wäre.

Doch so wie das Stück ist, scheint es für uns Deutsche recht gut zu seyn. Wir mögen eine Raserey gern mit ein wenig Philosophie bemänteln, und finden es unsrer Ehre eben nicht nachtheilig, wenn man uns von einem dummen Streiche zurückhält, und das Geständniß, falsch philosophirt zu haben, uns abgewinnt. Wir werden daher dem Dümont, ob er gleich ein französischer Prahler ist, so herzlich gut, daß uns die Etikette, welche der Dichter mit ihm beobachtet, beleidigt. Denn indem es Sidney nun erfährt, daß er durch die Vorsicht desselben dem Tode nicht näher ist, als der gesundesten einer, so läßt ihn Gresset ausrufen: „Kaum kann ich es glauben — Rosalia! — Hamilton! — und du, dessen glücklicher Eifer u. s. „w.“ Warum diese Rangordnung? Ist es erlaubt, die Dankbarkeit der Politesse aufzuopfern? Der Bediente hat ihn gerettet; dem Bedienten gehört das erste Wort, der erste Ausdruck der Freude, so Bedienter, so weit unter seinem Herrn und seines Herrn Freunden, er auch immer ist. Wenn ich Schauspieler wäre, hier würde ich es kühnlich wagen, zu thun, was der Dichter hätte

thun sollen. Wenn ich schon, wider seine Vorschrift, nicht das erste Wort an meinen Erretter richten dürfte, so würde ich ihm wenigstens den ersten gerührten Blick zuschicken, mit der ersten dankbaren Umarmung auf ihn zueilen; und dann würde ich mich gegen Rosalien, und gegen Hamilton wenden, und wieder auf ihn zurückkommen. Es sey uns immer angelegner, Menschlichkeit zu zeigen, als Lebensart!

Herr Eckhof spielt den Sidney so vortrefflich — Es ist unstreitig eine von seinen stärksten Rollen. Man kann die enthusiastische Melancholie, das Gefühl der Fühllosigkeit, wenn ich so sagen darf, worin die ganze Gemüthsverfassung des Sidney besteht, schwerlich mit mehr Kunst, mit größrer Wahrheit ausdrücken. Welcher Reichthum von malenden Gesten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper giebt, und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt! Welcher fortreißende Ton der Ueberzeugung! —

Den Beschluß machte diesen Abend ein Stück in einem Aufzuge, nach dem Französischen des l'Affichard, unter dem Titel: Ist er von Familie? Man erräth gleich, daß ein Narr oder eine Närrin darin vorkommen muß, der es hauptsächlich um den alten Adel zu thun ist. Ein junger wohler-

zogener Mensch, aber von zweifelhaftem Herkommen, bewirbt sich um die Stieftochter eines Marquis. Die Einwilligung der Mutter hängt von der Aufklärung dieses Punkts ab. Der junge Mensch hielt sich nur für den Pflegesohn eines gewissen bürgerlichen Lisanders; aber es findet sich, daß Lisander sein wahrer Vater ist. Nun wäre weiter an die Heyrath nicht zu denken, wenn nicht Lisander selbst sich nur durch Unfälle zu dem bürgerlichen Stande herablassen müssen. In der That ist er von eben so guter Geburt, als der Marquis: er ist des Marquis Sohn, den jugendliche Ausschweifungen aus dem väterlichen Hause vertrieben. Nun will er seinen Sohn brauchen, um sich mit seinem Vater auszusöhnen. Die Aussöhnung gelingt, und macht das Stück gegen das Ende sehr rührend. Da also der Hauptton desselben rührender, als komisch, ist: sollte uns nicht auch der Titel mehr jenes als dieses erwarten lassen? Der Titel ist eine wahre Kleinigkeit: aber dasmal hätte ich ihn von dem einzigen lächerlichen Charakter nicht hergenommen. Er braucht den Inhalt weder anzuzeigen, noch zu erschöpfen; aber er sollte doch auch nicht irre führen. Und dieser thut es ein wenig. Was ist leichter zu ändern, als ein Titel? Die übrigen Abweichungen des deutschen Verfassers von dem Originale, gereichen mehr

zum Vortheile des Stücks, und geben ihm das einheimische Ansehn, das fast allen von dem französischen Theater entlehnten Stücken mangelt.

Den achtzehnten Abend (Freytags, den 15ten May,) ward das Gespenst mit der Trommel gespielt.

Dieses Stück schreibt sich eigentlich aus dem Englischen des Addison her. Addison hat nur eine Tragödie, und nur eine Komödie gemacht. Die dramatische Poesie überhaupt war sein Fach nicht. Aber ein guter Kopf weiß sich überall aus dem Handel zu ziehn; und so haben seine beyden Stükke, wenn schon nicht die höchsten Schönheiten ihrer Gattung, wenigstens andre, die sie noch immer zu sehr schätzbaren Werken machen. Er suchte mit dem einen sowohl, als mit dem andern, der französischen Regelmäßigkeit sich mehr zu nähern; aber noch zwanzig Addisons, und diese Regelmäßigkeit wird doch nie nach dem Geschmacke der Engländer werden. Begnüge sich damit, wer keine höhern Schönheiten kennt!

Destouches, der in England persönlichen Umgang mit Addison gehabt hatte, zog das Lustspiel desselben über einen noch französischern Leisten. Wir spielen es nach seiner Umarbeitung, in der wirklich vieles feiner und natürlicher, aber auch manches kälter und kraftloser geworden. Wenn ich mich

indeß nicht irre, so hat Madame Gottsched, von der sich die deutsche Uebersetzung herschreibt, das englische Original mit zur Hand genommen, und manchen guten Einfall wieder daraus hergestellt.

Den neunzehnten Abend (Montags, den 18ten May,) ward der verheyrathete Philosoph, von Destouches, wiederholt.

Des Regnard Demokrit war dasjenige Stück, welches den zwanzigsten Abend (Dienstags, den 19ten May,) gespielt wurde.

Dieses Lustspiel wimmelt von Fehlern und Ungereimtheiten, und doch gefällt es. Der Kenner lacht dabey so herzlich, als der Unwissendste aus dem Pöbel. Was folgt hieraus? Daß die Schönheiten, die es hat, wahre allgemeine Schönheiten seyn müssen, und die Fehler vielleicht nur willkührliche Regeln betreffen, über die man sich leichter hinaussetzen kann, als es die Kunstrichter Wort haben wollen. Er hat keine Einheit des Orts beobachtet: mag er doch. Er hat alles Uebliche aus den Augen gesetzt: immerhin. Sein Demokrit sieht dem wahren Demokrit in keinem Stücke ähnlich; sein Athen ist ein ganz anders Athen, als wir kennen; nun wohl, so streiche man Demokrit und Athen aus, und setze bloß erdichtete Namen dafür. Regnard hat es gewiß so gut, als ein Andrer, gewußt, daß um Athen keine Wüste und

keine Tiger und Bären waren; daß, es, zu der Zeit des Demokrit, keinen König hatte u. s. w. Aber er hat das alles jetzt nicht wissen wollen; seine Absicht war, die Sitten seines Landes unter fremden Namen zu schildern. Diese Schilderung ist das Hauptwerk des komischen Dichters, und nicht die historische Wahrheit.

Andre Fehler möchten schwerer zu entschuldigen seyn; der Mangel des Interesse, die kahle Verwickelung, die Menge müßiger Personen, das abgeschmackte Geschwätz des Demokrit, nicht deswegen nur abgeschmackt, weil es der Idee widerspricht, die wir von dem Demokrit haben, sondern weil es Unsinn in jedes Andern Munde seyn würde, der Dichter möchte ihn genannt haben, wie er wollte. Aber was übersieht man nicht bey der guten Laune, in die uns Strabo und Thales setzen? Der Charakter des Strabo ist gleichwohl schwer zu bestimmen; man weiß nicht, was man aus ihm machen soll; er ändert seinen Ton gegen jeden, mit dem er spricht; bald ist er ein feiner witziger Spötter, bald ein plumper Spaßmacher, bald ein zärtlicher Schulfuchs, bald ein unverschämter Stutzer. Seine Erkennung mit der Cleanthis ist ungemein komisch, aber unnatürlich. Die Art, mit der Mademoiselle Beauval und la Thorilliere diese Scenen zuerst spielten, hat sich von einem Akteur

zum andern, von einer Aktrice zur andern fortgepflanzt. Es sind die unanständigsten Grimassen; aber da sie durch die Ueberlieferung bey Franzosen und Deutschen geheiliget sind, so kömmt es niemanden ein, etwas daran zu ändern, und ich will mich wohl hüten zu sagen, daß man sie eigentlich kaum in dem niedrigsten Possenspiele dulden sollte. Der beste, drolligste und ausgeführteste Charakter, ist der Charakter des Thales; ein wahrer Bauer, schalkisch und gerade zu; voller boshafter Schnurren: und der, von der poetischen Seite betrachtet, nichts weniger als episodisch, sondern zur Auflösung des Knotens eben so schicklich als unentbehrlich ist *).

XVIII.

Den 30sten Junius, 1767.

Den ein und zwanzigsten Abend (Mittwochs, den 20sten May,) wurde das Lustspiel des Marivaux, die falschen Vertraulichkeiten, aufgeführt.

*) Histoire du Théatre François, Tom. XIV, p. 164.

Marivaux hat fast ein ganzes halbes Jahrhundert für die Theater in Paris gearbeitet; sein erstes Stück ist vom Jahr 1712, und sein Tod erfolgte 1763, in einem Alter von zwey und siebzig. Die Zahl seiner Lustspiele beläuft sich auf einige dreyßig, wovon mehr als zwey Drittheile den Harlekin haben, weil er sie für die italiänische Bühne verfertigte. Unter diese gehören auch die falschen Vertraulichkeiten, die 1763 zuerst, ohne besondern Beyfall, gespielt, zwey Jahre darauf aber wieder hervorgesucht wurden, und desto grössern erhielten.

Seine Stücke, so reich sie auch an mannichfaltigen Charakteren und Verwicklungen sind, sehen sich einander dennoch sehr ähnlich. In allen der nehmliche schimmernde, und öfters allzugesuchte Witz; in allen die nehmliche metaphysische Zergliederung der Leidenschaften; in allen die nehmliche blumenreiche, neologische Sprache. Seine Plane sind nur von einem sehr geringen Umfange; aber, als ein wahrer Kallipides seiner Kunst, weiß er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner, und doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben.

Seitdem die Neuberin, sub auspiciis Sr. Magnificenz, des Herrn Prof. Gottsched, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutsche Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beyzutreten geschienen. Ich sage, geschienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bey ihr Hänschen, und war ganz weiß, anstatt scheckig, gekleidet. Wahrlich, ein großer Triumph für den guten Geschmack!

Auch die falschen Vertraulichkeiten haben einen Harlekin, der in der deutschen Uebersetzung zu einem Peter geworden. Die Neuberin ist todt, Gottsched ist auch todt; ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. — Im Ernste; wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? „Er ist ein ausländisches Geschöpf;" sagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären! „Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt:" — so braucht er nicht erst lange zu sagen, wer er ist. „Es ist widersinnig, das nehmliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erscheinen zu sehn." Man muß ihn als

kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten; es ist nicht Harlekin, der heute im Timon, morgen im Falken, übermorgen in den falschen Vertraulichkeiten, wie ein wahrer Hans in allen Gassen, vorkömmt: sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend Varietäten; der im Timon ist nicht der im Falken; jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerley Hauptzüge hat, hat man ihnen einerley Namen gelassen. Warum wollen wir ekler, in unsern Vergnügungen wähliger, und gegen kahle Vernünfteleyen nachgebender seyn, als — ich will nicht sagen, die Franzosen und Italiäner sind — sondern, als selbst die Römer und Griechen waren? War ihr Parasit etwas anders, als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene, besondre Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eignes Drama, in das jederzeit Satyri eingeflochten werden mußten, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stücks schicken oder nicht?

Harlekin hat vor einigen Jahren seine Sache vor dem Richterstuhle der wahren Kritik, mit eben so vieler Laune als Gründlichkeit, vertheidiget. Ich empfehle die Abhandlung des Herrn Möser über das Grotesk-Komische, allen meinen

Lesern, die sie noch nicht kennen; die sie kennen, deren Stimme habe ich schon. Es wird darin beyläufig von einem gewissen Schriftsteller gesagt, daß er Einsicht genug besitze, dermaleinst der Lobredner des Harlekin zu werden. Jetzt ist er es geworden! wird man denken. Aber nein; er ist es immer gewesen. Den Einwurf, den ihm Herr Möser wider den Harlekin in den Mund legt, kann er sich nie gemacht, ja nicht einmal gedacht zu haben erinnern.

Außer dem Harlekin kommt in den falschen Vertraulichkeiten noch ein andrer Bedienter vor, der die ganze Intrigue führt. Beyde wurden sehr wohl gespielt; und unser Theater hat überhaupt an den Herren Hensel und Merschy ein Paar Akteurs, die man zu den Bedientenrollen kaum besser verlangen kann.

Den zwey und zwanzigsten Abend (Donnerstags, den 21sten May) ward die Zelmire des Herrn Du Belloy aufgeführt.

Der Name Du Belloy kann niemanden unbekannt seyn, der in der neuern französischen Litteratur nicht ganz ein Fremdling ist. Des Verfassers der Belagerung von Calais! Wenn es dieses Stück nicht verdiente, daß die Franzosen einen solchen Lärmen damit machten, so gereicht doch dieser Lärmen selbst den Franzosen zur Ehre.

Er zeigt sie als ein Volk, das auf seinen Ruhm eifersüchtig ist; auf das die großen Thaten seiner Vorfahren den Eindruck nicht verloren haben; das, von dem Werthe eines Dichters und von dem Einflusse des Theaters auf Tugend und Sitten überzeugt, jenen nicht zu seinen unnützen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den Gegenständen zählt, um die sich nur geschäftige Müßiggänger bekümmern. Wie weit sind wir Deutsche in diesem Stücke noch hinter den Franzosen! Es gerade herauszusagen: wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren! Barbarischer, als unsre barbarischsten Voreltern, denen ein Liedersänger ein sehr schätzbarer Mann war, und die, bey aller ihrer Gleichgültigkeit gegen Künste und Wissenschaften, die Frage, ob ein Barde, oder einer, der mit Bärenfellen und Bernstein handelt, der nützlichere Bürger wäre? sicherlich für die Frage eines Narren gehalten hätten! — Ich mag mich in Deutschland umsehen, wo ich will, die Stadt soll noch gebauet werden, von der sich erwarten ließe, daß sie nur den tausendsten Theil der Achtung und Erkenntlichkeit gegen einen deutschen Dichter haben würde, die Calais gegen Du Belloy gehabt hat. Man erkenne es immer für französische Eitelkeit: wie weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit fähig seyn werden! Was

Wun-

Wunder auch? Unsre Gelehrten selbst sind klein genug, die Nation in der Geringschätzung alles dessen zu bestärken, was nicht geradezu den Beutel füllt. Man spreche von einem Werke des Genies, von welchem man will; man rede von der Aufmunterung der Künstler; man äußere den Wunsch, daß eine reiche blühende Stadt der anständigsten Erholung für Männer, die in ihren Geschäften des Tages Last und Hitze getragen, und der nützlichsten Zeitverkürzung für Andre, die gar keine Geschäfte haben wollen, (das wird doch wenigstens das Theater seyn?) durch ihre bloße Theilnehmung aufhelfen möge: — und sehe und höre um sich. „Dem Himmel sey Dank," ruft nicht bloß der Wuchrer Albinus, „daß unsre Bürger wichtigere Dinge zu thun haben!"

—— —— —— —— En!

Rem poteris servare tuam! —— ——

Wichtigere? Einträglichere; das gebe ich zu! Einträglich ist freylich unter uns nichts, was im geringsten mit den freyen Künsten in Verbindung steht. Aber

—— hæc animos ærugo et cura peculi
Cum semel imbuerit ——

Doch ich vergesse mich. Wie gehört das alles zur Zelmire?

Du Belloy war ein junger Mensch, der sich auf die Rechte legen wollte, oder sollte. Sollte, wird es wohl mehr gewesen seyn. Denn die Liebe zum Theater behielt die Oberhand; er legte den Bartolus bey Seite, und ward Komödiant. Er spielte einige Zeit unter der französischen Truppe zu Braunschweig, machte verschiedne Stücke, kam wieder in sein Vaterland, und ward geschwind durch ein Paar Trauerspiele so glücklich und berühmt, als ihn nur immer die Rechtsgelehrsamkeit hätte machen können, wenn er auch ein Beaumont geworden wäre. Wehe dem jungen deutschen Genie, das diesen Weg einschlagen wollte! Verachtung und Betteley würden sein gewissestes Loos seyn!

Das erste Trauerspiel des Du Belloy heißt Titus; und Zelmire war sein zweytes. Titus fand keinen Beyfall, und ward nur ein einzigesmal gespielt. Aber Zelmire fand desto größern; es ward vierzehnmal hintereinander aufgeführt, und die Pariser hatten sich noch nicht daran satt gesehn. Der Inhalt ist von des Dichters eigner Erfindung.

Ein französischer Kunstrichter *) nahm hiervon Gelegenheit, sich gegen die Trauerspiele von dieser Gattung überhaupt zu erklären: Uns wäre, sagt

*) Journal Encyclopédique, Juillet 1762.

er, ein Stoff aus der Geschichte weit lieber gewesen. Die Jahrbücher der Welt sind an berüchtigten Verbrechern ja so reich; und die Tragödie ist ja ausdrücklich dazu, daß sie uns die großen Handlungen wirklicher Helden zur Bewunderung und Nachahmung vorstellen soll. Indem sie so den Tribut bezahlt, den die Nachwelt ihrer Asche schuldig ist, befeuert sie zugleich die Herzen der Jetztlebenden mit der edlen Begierde, ihnen gleich zu werden. Man wende nicht ein, daß Zayre, Alzire, Mahomet, doch auch nur Geburten der Erdichtung wären. Die Namen der beyden ersten sind erdichtet, aber der Grund der Begebenheiten ist historisch. Es hat wirklich Kreuzzüge gegeben, in welchen sich Christen und Türken, zur Ehre Gottes, ihres gemeinschaftlichen Vaters, haßten und würgten. Bey der Eroberung von Mexiko, haben sich nothwendig die glücklichen und erhabnen Kontraste zwischen den europäischen und amerikanischen Sitten, zwischen der Schwärmerey und der wahren Religion, äußern müssen. Und was den Mahomet anbelangt, so ist er der Auszug, die Quintessenz, so zu reden, aus dem ganzen Leben dieses Betrügers; der Fanatismus, in Handlung gezeigt; das schönste philosophische Gemälde, das jemals von diesem gefährlichen Ungeheuer gemacht worden."

XIX.

Den 3ten Julius, 1767.

Es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich, sich von seinem eignen Geschmacke Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit ertheilen, die, wenn es seine Richtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müßte, heißt aus den Gränzen des forschenden Liebhabers herausgehn, und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen. Der angeführte französische Schriftsteller fängt mit einem bescheidenen, „Uns wäre lieber gewesen" an, und geht zu so allgemein verbindenden Aussprüchen fort, daß man glauben sollte, dieses uns sey aus dem Munde der Kritik selbst gekommen. Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.

Nun hat es Aristoteles längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit

der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ungefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innre Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerley, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Ueberlieferungen bestätigt wird, oder von solchen, die zu unsrer Wissenschaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sey, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter

unter gewissen gegebnen Umständen thun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer, als die Absicht der Geschichte; und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht, oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht.

Die zweyte Erinnerung des nehmlichen französischen Kunstrichters gegen die Zelmire des Du Belloy, ist wichtiger. Er tadelt, daß sie fast nichts als ein Gewebe mannichfaltiger wunderbarer Zufälle sey, die, in den engen Raum von vier und zwanzig Stunden zusammengepreßt, aller Illusion unfähig würden. Eine seltsam ausgesparte Situation über die andre! ein Theaterstreich über den andern! Was geschieht nicht alles! was hat man nicht alles zu behalten! Wo sich die Begebenheiten so drängen, können schwerlich alle vorbereitet genug seyn. Wo uns so vieles überrascht, wird uns leicht manches mehr befremden, als überraschen. „Warum muß sich z. E. der Tyrann dem Rhamnes entdecken? Was zwingt den Antenor, ihm seine Verbrechen zu offenbaren? Fällt Ilus nicht gleichsam vom Himmel? Ist die Gemüthsänderung des Rhamnes nicht viel zu schleunig? Bis auf den Augenblick, da er den Antenor ersticht, nimmt er an den Verbrechen seines Herrn



auf die entschlossenste Weise Theil; und wenn er einmal Reue zu empfinden geschienen, so hatte er sie doch sogleich wieder unterdrückt. Welche geringfügige Ursachen giebt hiernächst der Dichter nicht manchmal den wichtigsten Dingen! So muß Polidor, wenn er aus der Schlacht kommt, und sich wieder in dem Grabmale verbergen will, der Zelmire den Rücken zukehren, und der Dichter muß uns sorgfältig diesen kleinen Umstand einschärfen. Denn wenn Polidor anders ginge, wenn er der Prinzessin das Gesicht, anstatt den Rücken, zuwendete: so würde sie ihn erkennen, und die folgende Scene, wo diese zärtliche Tochter unwissend ihren Vater seinen Henkern überliefert, diese so vorstechende, auf alle Zuschauer so großen Eindruck machende Scene, fiele weg. Wäre es gleichwohl nicht weit natürlicher gewesen, wenn Polidor, indem er wieder in das Grabmal flüchtet, die Zelmire bemerkt, ihr ein Wort zugerufen, oder auch nur einen Wink gegeben hätte? Freylich wäre es so natürlicher gewesen, als daß die ganzen letzten Akte sich nunmehr auf diese Art, wie Polidor geht, ob er seinen Rücken dahin oder dorthin kehrt, gründen müssen. Mit dem Billet des Azor hat es die nehmliche Bewandniß: brachte es der Soldat im zweyten Akte gleich mit, so wie er es

hätte mitbringen sollen, so war der Tyrann entlarvt, und das Stück hatte ein Ende."

Die Uebersetzung der Zelmire ist nur in Prosa. Aber wer wird nicht lieber eine körnichte, wohlklingende Prosa hören wollen, als matte, geradebrechte Verse? Unter allen unsern gereimten Uebersetzungen werden kaum ein halbes Dutzend seyn, die erträglich sind. Und daß man mich ja nicht bey dem Worte nehme, sie zu nennen! Ich würde eher wissen, wo ich aufhören, als wo ich anfangen sollte. Die beste ist an vielen Stellen dunkel und zweydeutig; der Franzose war schon nicht der größte Versifikateur, sondern stümperte und flickte; der Deutsche war es noch weniger, und indem er sich bemühte, die glücklichen und unglücklichen Zeilen seines Originals gleich treu zu übersetzen, so ist es natürlich, daß öfters, was dort nur Lükkenbüsserey oder Tavtologie war, hier zu förmlichem Unsinne werden mußte. Der Ausdruck ist dabey meistens so niedrig, und die Konstruktion so verworfen, daß der Schauspieler allen seinen Adel nöthig hat, jedem aufzuhelfen, und allen seinen Verstand braucht, diese nur nicht verfehlen zu lassen. Ihm die Deklamation zu erleichtern, daran ist vollends gar nicht gedacht worden!

Aber verlohnt es denn auch der Mühe, auf französische Verse so viel Fleiß zu wenden, bis in

unsrer Sprache eben so wäßrig korrekte, eben so grammatikalisch kalte Verse daraus werden? Wenn wir hingegen den ganzen poetischen Schmuck der Franzosen in unsre Prosa übertragen, so wird unsre Prosa dadurch eben noch nicht sehr poetisch werden. Es wird der Zwitterton noch lange nicht daraus entstehen, der aus den prosaischen Uebersetzungen englischer Dichter entstanden ist, in welchen der Gebrauch der kühnsten Tropen und Figuren, außer einer gebundnen kadenzirten Wortfügung, uns an Besoffne denken läßt, die ohne Musik tanzen. Der Ausdruck wird sich höchstens über die alltägliche Sprache nicht weiter erheben, als sich die theatralische Deklamation über den gewöhnlichen Ton der gesellschaftlichen Unterhaltungen erheben soll. Und sonach wünschte ich unserm prosaischen Uebersetzer recht viele Nachfolger; ob ich gleich der Meynung des Houdart de la Motte gar nicht bin, daß das Sylbenmaaß überhaupt ein kindischer Zwang sey, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe, zu unterwerfen. Denn hier kommt es bloß darauf an, unter zwey Uebeln das kleinste zu wählen; entweder Verstand und Nachdruck der Versifikation, oder diese jenen aufzuopfern. Dem Houdart de la Motte war seine Meynung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metrische



der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist, und zur Verstärkung des Ausdrucks nichts beytragen kann; in der unsrigen hingegen ist es etwas mehr, und wir können der griechischen ungleich näher kommen, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag. Die französischen Verse haben nichts als den Werth der überstandnen Schwierigkeit für sich; und freylich ist dieses nur ein sehr elender Werth.

Die Rolle des Antenors hat Herr Borchers ungemein wohl gespielt; mit aller der Besonnenheit und Heiterkeit, die einem Bösewichte von großem Verstande so natürlich zu seyn scheinen. Kein mißlungner Anschlag wird ihn in Verlegenheit setzen; er ist an immer neuen Ränken unerschöpflich; er besinnt sich kaum, und der unerwartetste Streich, der ihn in seiner Blöße darzustellen drohte, empfängt eine Wendung, die ihm die Larve nur noch fester aufdrückt. Diesen Charakter nicht zu verderben, ist von Seiten des Schauspielers das getreueste Gedächtniß, die fertigste Stimme, die freyeste, nachlässigste Aktion, unumgänglich nöthig. Herr Borchers hat überhaupt sehr viele Talente, und schon das muß ein günstiges Vorurtheil für ihn erwecken, daß er sich in alten Rollen eben so gern übt, als in jungen. Dieses zeigt von seiner Liebe

zur Kunst; und der Kenner unterscheidet ihn sogleich von so vielen andern jungen Schauspielern, die nur immer auf der Bühne glänzen wollen, und deren kleine Eitelkeit, sich in lauter galanten liebenswürdigen Rollen begaffen und bewundern zu lassen, ihr vornehmster, auch wohl öfters ihr einziger Beruf zum Theater ist.

XX.

Den 7ten Julius, 1767.

Den drey und zwanzigsten Abend (Freytags, den 22sten May,) ward Cenie aufgeführt.

Dieses vortreffliche Stück der Graffigny mußte der Gottschedin zum Uebersetzen in die Hände fallen. Nach dem Bekenntnisse, welches sie von sich selbst ablegt, „daß sie die Ehre, welche man durch Uebersetzung, oder auch Verfertigung theatralischer Stücke erwerben könne, allezeit nur für sehr mittelmäßig gehalten habe,“ läßt sich leicht vermuthen, daß sie, diese mittelmäßige Ehre zu erlangen, auch nur sehr mittelmäßige Mühe werde angewendet haben. Ich habe ihr die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie einige

Stücke des Destouches eben nicht verdorben hat. Aber wie viel leichter ist es, eine Schnurre zu übersetzen, als eine Empfindung! Das Lächerliche kann der Witzige und Unwitzige nachsagen; aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen. Sie hat ihre eigne Regeln; und es ist ganz um sie geschehen, sobald man diese verkennt, und sie dafür den Regeln der Grammatik unterwerfen, und ihr alle die kalte Vollständigkeit, alle die langweilige Deutlichkeit geben will, die wir an einem logischen Satze verlangen. Z. E. Dorimond hat dem Mericourt eine ansehnliche Verbindung, nebst dem vierten Theile seines Vermögens, zugedacht. Aber das ist das wenigste, worauf Mericourt geht; er verweigert sich dem großmüthigen Anerbieten, und will sich ihm aus Uneigennützigkeit verweigert zu haben scheinen. „Wozu das? sagt er. Warum wollen sie sich Ihres Vermögens berauben? Genießen Sie Ihrer Güter selbst; sie haben Ihnen Gefahr und Arbeit genug gekostet." J'en jouirai, je vous rendrai tous heureux: läßt die Graffigny den lieben guthertzigen Alten antworten. „Ich will ihrer genießen, ich will euch alle glücklich machen." Vortrefflich! Hier ist kein Wort zu viel! Die wahre nachlässige Kürze, mit der ein Mann, dem Güte zur Natur geworden ist, von seiner Güte spricht, wenn er

davon sprechen muß! Seines Glücks genießen, Andre glücklich machen: beydes ist ihm nur eins! das eine ist ihm nicht bloß eine Folge des andern; das eine ist ihm ganz das andre: und so wie sein Herz keinen Unterschied darunter kennt, so weiß auch sein Mund keinen darunter zu machen; er spricht, als ob er das nehmliche zweymal spräche, als ob beyde Sätze wahre tautologische Sätze, vollkommen identische Sätze wären; ohne das geringste Verbindungswort. O des Elenden, der die Verbindung nicht fühlt, dem sie eine Partikel erst fühlbar machen soll! Und dennoch, wie glaubt man wohl, daß die Gottschedin jene acht Worte übersetzt hat? „Alsdann werde ich meine Güter erst recht genießen, wenn ich euch beyde dadurch werde glücklich gemacht haben." Unerträglich! Der Sinn ist vollkommen übertragen, aber der Geist ist verflogen; ein Schwall von Worten hat ihn erstickt. Dieses Alsdenn, mit seinem Schwanze von Wenn; dieses Erst; dieses Recht; dieses Dadurch: lauter Bestimmungen, die dem Ausbruche des Herzens alle Bedenklichkeiten der Ueberlegung geben, und eine warme Empfindung in eine frostige Schlußrede verwandeln.

Denen, die mich verstehen, darf ich nur sagen, daß ungefähr auf diesen Schlag das ganze Stück übersetzt ist. Jede feinere Empfindung ist

in ihren gesunden Menschenverstand paraphrasirt, jeder affektvolle Ausdruck in die todten Bestandtheile seiner Bedeutung aufgelöset worden. Hierzu kömmt in vielen Stellen der häßliche Ton des Ceremoniels; verabredete Ehrenbenennungen kontrastiren mit den Ausrufungen der gerührten Natur auf die abscheulichste Weise. Indem Cenie ihre Mutter erkennt, ruft sie: „Frau Mutter! o welch ein süßer Name!“ Der Name Mutter ist süß; aber Frau Mutter ist wahrer Honig mit Citronensaft! Der herbe Titel zieht das ganze, der Empfindung sich öffnende Herz wieder zusammen. Und in dem Augenblicke, da sie ihren Vater findet, wirft sie sich gar mit einem „Gnädiger Herr Vater! bin ich Ihrer Gnade werth?“ ihm in die Arme. Mon pere! auf Deutsch: Gnädiger Herr Vater. Was für ein respektuöses Kind! Wenn ich Dorsainville wäre, ich hätte es eben so gern gar nicht wieder gefunden, als mit dieser Anrede.

Madame Löwen spielt die Orphise; man kann sie nicht mit mehr Würde und Empfindung spielen. Jede Miene spricht das ruhige Bewußtseyn ihres verkannten Werthes; und sanfte Melancholie auszudrücken, kann nur ihrem Blicke, kann nur ihrem Tone gelingen.

Cenie ist Madame Hensel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat

sie nicht gelernt; es kömmt aus ihrem eignen Kopfe, aus ihrem eignen Herzen. Sie mag sprechen, oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltner Fehler, ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Aktrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehn, der mit dem Gewehre eines Kadets exercirt. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte.

Herr Eckhoff in der Rolle des Dorimond, ist ganz Dorimond. Diese Mischung von Sanftmuth und Ernst, von Weichherzigkeit und Strenge, wird gerade in so einem Manne wirklich seyn, oder sie ist es in keinem. Wenn er zum Schlusse des Stücks vom Mericourt sagt: „Ich will ihm so viel geben, daß er in der großen Welt leben kann, die sein Vaterland ist; aber sehn mag ich ihn nicht mehr!“ wer hat den Mann gelehrt, mit ein Paar erhobnen Fingern, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen, uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland des Mericourt? Ein gefährliches, ein böses Land!

Tot linguae, quot membra viro!

Den vier und zwanzigsten Abend (Freytags, den 25sten May,) ward die *Amalia* des Herrn Weiße aufgeführt.

Amalia wird von Kennern für das beste Lustspiel dieses Dichters gehalten. Es hat auch wirklich mehr Interesse, ausgeführtere Charaktere und einen lebhaftern gedankenreichern Dialog, als seine übrigen komischen Stücke. Die Rollen sind hier sehr wohl besetzt; besonders macht Madame Böck den Manley, oder die verkleidete Amalia, mit vieler Anmuth und mit aller der ungezwungnen Leichtigkeit, ohne die wir es ein wenig unwahrscheinlich finden würden, ein junges Frauenzimmer so lange verkannt zu sehn. Dergleichen Verkleidungen überhaupt geben einem dramatischen Stücke zwar ein romanhaftes Ansehn; dafür kann es aber auch nicht fehlen, daß sie nicht sehr komische, auch wohl sehr interessante Scenen veranlassen sollten. Von dieser Art ist die fünfte des letzten Akts, in welcher ich meinem Freunde einige allzukühn croquirte Pinselstriche zu lindern, und mit den übrigen in eine sanftere Haltung zu vertreiben, wohl rathen möchte. Ich weiß nicht, was in der Welt geschieht; ob man wirklich mit dem Frauenzimmer manchmal in diesem zudringlichen Tone spricht. Ich will nicht untersuchen, wie weit es mit der weiblichen Bescheidenheit bestehen könne, gewisse Dinge, obschon unter der Verkleidung, so zu brüsquiren. Ich will die Vermuthung ungeäussert lassen, daß es vielleicht gar nicht einmal die rechte Art sey, eine

eine Madame Freeman ins Enge zu treiben; daß ein wahrer Manley die Sache wohl hätte feiner anfangen können; daß man über einen schnellen Strom nicht in gerader Linie schwimmen zu wollen verlangen müsse; daß — Wie gesagt, ich will diese Vermuthungen ungeäußert lassen; denn es könnte leicht bey einem solchen Handel mehr als Eine rechte Art geben. Nachdem nehmlich die Gegenstände sind; obschon alsdann noch gar nicht ausgemacht ist, daß diejenige Frau, bey der die Eine Art fehlgeschlagen, auch allen übrigen Arten Obstand halten werde. Ich will bloß bekennen, daß ich für mein Theil nicht Herz genug gehabt hätte, eine dergleichen Scene zu bearbeiten. Ich würde mich vor der einen Klippe, zu wenig Erfahrung zu zeigen, eben so sehr gefürchtet haben, als vor der andern, allzu viele zu verrathen. Ja, wenn ich mir auch einer mehr als Crebillonschen Fähigkeit bewußt gewesen wäre, mich zwischen beyden Klippen durchzustehlen; so weiß ich doch nicht, ob ich nicht viel lieber einen ganz andern Weg eingeschlagen wäre. Besonders da sich dieser andre Weg hier von selbst öffnet. Manley, oder Amalia, wußte ja, daß Freeman mit seiner vorgeblichen Frau nicht gesetzmäßig verbunden sey, Warum konnte er also nicht dieses zum Grunde nehmen, sie ihm gänzlich abspänstig zu machen, und sich ihr nicht als

einen Galan, dem es nur um flüchtige Gunstbezeigungen zu thun, sondern als einen ernsthaften Liebhaber anzutragen, der sein ganzes Schicksal mit ihr zu theilen bereit sey? Seine Bewerbungen würden dadurch, ich will nicht sagen unsträflich, aber doch unsträflicher geworden seyn; er würde, ohne sie in ihren eignen Augen zu beschimpfen, darauf haben bestehen können; die Probe wäre ungleich verführerischer, und das Bestehen in derselben ungleich entscheidender für ihre Liebe gegen Freeman gewesen. Man würde zugleich einen ordentlichen Plan von Seiten der Amalia dabey abgesehn haben; anstatt daß man jetzt nicht wohl errathen kann, was sie nun weiter thun können, wenn sie unglücklicher Weise in ihrer Verführung glücklich gewesen wäre.

Nach der Amalia folgte das kleine Lustspiel des Saintfoix, der Finanzpachter. Es besteht ungefähr aus ein Dutzend Scenen von der äußersten Lebhaftigkeit. Es dürfte schwer seyn, in einen so engen Bezirk mehr gesunde Moral, mehr Charakter, mehr Interesse zu bringen. Die Manier dieses liebenswürdigen Schriftstellers ist bekannt. Nie hat ein Dichter ein kleineres niedlicheres Ganze zu machen gewußt, als Er.

Den fünf und zwanzigsten Abend (Dienstags, den 26sten May,) ward die Zelmire des Du Belloy wiederholt.

XXI.

Den 10ten Julius, 1767.

Den sechs und zwanzigsten Abend (Freytags, den 29sten May,) ward die Mütterschule des Nivelle de la Chaussee aufgeführt.

Es ist die Geschichte einer Mutter, die für ihre partheyische Zärtlichkeit gegen einen nichtswürdigen schmeichlerischen Sohn, die verdiente Kränkung erhält. Marivaux hat auch ein Stück unter diesem Titel. Aber bey ihm ist es die Geschichte einer Mutter, die ihre Tochter, um ein recht gutes gehorsames Kind an ihr zu haben, in aller Einfalt erziehet ohne alle Welt und Erfahrung läßt: und wie geht es damit? Wie man leicht errathen kann. Das liebe Mädchen hat ein empfindliches Herz; sie weiß keiner Gefahr auszuweichen, weil sie keine Gefahr kennet; sie verliebt sich in den ersten, in den besten, ohne Mama darum zu fragen, und Mama mag dem Himmel danken, daß es noch so gut abläuft. In jener Schule giebt es eine Menge ernsthafter Betrachtungen anzustellen; in dieser setzt es mehr zu lachen. Die eine ist der Pendant der andern; und ich glaube, es müßte für Kenner ein Vergnügen mehr seyn, beyde an

einem Abende hinter einander besuchen zu können. Sie haben hierzu auch alle äußerliche Schicklichkeit; das erste Stück ist von fünf Akten, das andre von Einem.

Den sieben und zwanzigsten Abend (Montags, den 1sten Junius) ward die Nanine des Herrn von Voltaire gespielt.

Nanine? fragten so genannte Kunstrichter, als dieses Lustspiel im Jahre 1749, zuerst erschien. Was ist das für ein Titel? Was denkt man dabey? — Nicht mehr und nicht weniger, als man bey einem Titel denken soll. Ein Titel muß kein Küchenzettel seyn. Je weniger er von dem Inhalte verräth, desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabey, und die Alten haben ihren Komödien selten andre, als nichtsbedeutende Titel gegeben Ich kenne kaum drey oder viere, die den Hauptcharakter anzeigten, oder etwas von der Intrigue verriethen. Hierunter gehöret des Plautus Miles gloriosus. Wie kömmt es, daß man noch nicht angemerkt, daß dieser Titel dem Plautus nur zur Hälfte gehören kann? Plautus nannte sein Stück bloß Gloriosus; so wie er ein andres Truculentus überschrieb Miles muß der Zusatz eines Grammatikers seyn. Es ist wahr, der Prahler, den Plautus schildert, ist ein Soldat; aber seine Prahlereyen beziehen sich nicht bloß auf sei-

nen Stand und seine kriegerische Thaten. Er ist in dem Punkte der Liebe eben so großsprecherisch; er rühmt sich nicht allein, der tapferste, sondern auch der schönste und liebenswürdigste Mann zu seyn. Beydes kann in dem Worte Gloriosus liegen; aber sobald man Miles hinzufügt, wird das Gloriosus nur auf das erstere eingeschränkt. Vielleicht hat den Grammatiker, der diesen Zusatz machte, eine Stelle des Cicero *) verführt; aber hier hätte ihm Plautus selbst, mehr als Cicero gelten sollen. Plautus selbst sagt:

ALAZON Græce huic nomen est comœdiæ
Id nos Latine GLORIOSVM dicimus;

und in der Stelle des Cicero ist es noch gar nicht ausgemacht, daß eben das Stück des Plautus gemeynt sey. Der Charakter eines großsprecherischen Soldaten kam in mehrern Stücken vor. Cicero kann eben sowohl auf den Thraso des Terenz gezielt haben. — Doch dieses beyläufig. Ich erinnere mich, meine Meynung von den Titeln der Komödien überhaupt, schon einmal geäußert zu haben. Es könnte seyn, daß die Sache so unbedeutend nicht wäre. Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine schlechte Komödie gemacht;

*) De Officiis, Lib. I. Cap. 38.

und bloß des schönen Titels wegen. Ich möchte doch lieber eine gute Komödie mit einem schlechten Titel. Wenn man nachfragt, was für Charaktere bereits bearbeitet worden, so wird kaum einer zu erdenken seyn, nach welchem, besonders die Franzosen, nicht schon ein Stück genannt hätten: Der ist längst da gewesen! ruft man. Der auch schon! Dieser würde vom Moliere, jener vom Destouches entlehnet seyn! Entlehnet? Das kömmt aus den schönen Titeln! Was für ein Eigenthumsrecht erhält ein Dichter auf einen gewissen Charakter dadurch, daß er seinen Titel davon hergenommen? Wenn er ihn stillschweigend gebraucht hätte, so würde ich ihn wiederum stillschweigend brauchen dürfen, und niemand würde mich darüber zum Nachahmer machen. Aber so wage es einer einmal, und mache z. E. einen neuen Misanthropen. Wenn er auch keinen Zug von dem Moliereschen nimmt, so wird sein Misanthrop doch immer nur eine Kopie heißen. Genug, daß Moliere den Namen zuerst gebraucht hat. Jener hat unrecht, daß er funfzig Jahre später lebt; und daß die Sprache für die unendlichen Varietäten des menschlichen Gemüths nicht auch unendliche Benennungen hat.

Wenn der Titel Nanine nichts sagt; so sagt der andre Titel desto mehr: Nanine, oder das besiegte Vorurtheil. Und warum soll ein Stück



nicht zwey Titel haben? Haben wir Menschen doch auch zwey, drey Namen. Die Namen sind der Unterscheidung wegen; und mit zwey Namen ist die Verwechselung schwerer, als mit Einem. Wegen des zweyten Titels scheint der Herr von Voltaire noch nicht recht einig mit sich gewesen zu seyn. In der nehmlichen Ausgabe seiner Werke heißt er auf einem Blatte, das besiegte Vorurtheil; und auf dem andern, der Mann ohne Vorurtheil. Doch beydes ist nicht weit aus einander. Es ist von dem Vorurtheile, daß zu einer vernünftigen Ehe die Gleichheit der Geburt und des Standes erforderlich sey, die Rede. Kurz, die Geschichte der Nanine ist die Geschichte der Pamela. Ohne Zweifel wollte der Herr von Voltaire den Namen Pamela nicht brauchen, weil schon einige Jahre vorher ein Paar Stücke unter diesem Namen erschienen waren, und eben kein großes Glück gemacht hatten. Die Pamela des Boissy und des de la Chaussee sind auch ziemlich kahle Stücke; und Voltaire brauchte eben nicht Voltaire zu seyn, etwas weit Besseres zu machen.

Nanine gehört unter die rührenden Lustspiele. Es hat aber auch sehr viele lächerliche Scenen; und nur in so fern, als die lächerlichen Scenen mit den rührenden abwechseln, will Voltaire diese in der Komödie geduldet wissen. Eine ganz ernsthafte

Komödie, wo man niemals lacht, auch nicht einmal lächelt, wo man nur immer weinen möchte, ist ihm ein Ungeheuer. Hingegen findet er den Uebergang von dem Rührenden zum Lächerlichen, und von dem Lächerlichen zum Rührenden, sehr natürlich. Das menschliche Leben ist nichts als eine beständige Kette solcher Uebergänge, und die Komödie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens seyn. „Was ist gewöhnlicher, sagt er, als daß in dem nehmlichen Hause der zornige Vater poltert, die verliebte Tochter seufzt, der Sohn sich über beyde aufhält, und jeder Anverwandte bey der nehmlichen Scene etwas anders empfindet? Man verspottet in einer Stube sehr oft, was in der Stube neben an äußerst bewegt; und nicht selten hat eben dieselbe Person in eben derselben Viertelstunde über eben dieselbe Sache gelacht und geweint. Eine sehr ehrwürdige Matrone saß bey einer von ihren Töchtern, die gefährlich krank lag, am Bette, und die ganze Familie stand um sie herum. Sie wollte in Thränen zerfließen, sie rang die Hände, und rief: O Gott! laß mir, laß mir dieses Kind, nur dieses; magst du mir doch alle die andern dafür nehmen! Hier trat ein Mann, der eine von ihren übrigen Töchtern geheirathet hatte, näher zu ihr hinzu, zupfte sie bey dem Ermel, und fragte: Madame, auch die Schwieger-

söhne? Das kalte Blut, der komische Ton, mit denen er diese Worte aussprach, machten einen solchen Eindruck auf die betrübte Dame, daß sie in vollem Gelächter herauslaufen mußte; alles folgte ihr und lachte; die Kranke selbst, als sie es hörte, wäre vor Lachen fast erstickt."

„Homer, sagt er an einem andern Orte, läßt sogar die Götter, indem sie das Schicksal der Welt entscheiden, über den possierlichen Anstand des Vulkans lachen. Hektor lacht über die Furcht seines kleinen Sohnes, indem Andromache die heissesten Thränen vergießt. Es trifft sich wohl, daß mitten unter den Greueln einer Schlacht, mitten in den Schrecken einer Feuersbrunst, oder sonst eines traurigen Verhängnisses, ein Einfall, eine ungefähre Posse, trotz aller Beängstigung, trotz allem Mitleid, das unbändigste Lachen erregt. Man befahl, in der Schlacht bey Speyer, einem Regimente, daß es keinen Pardon geben sollte. Ein deutscher Offizier bat darum, und der Franzose, den er darum bat, antwortete: Bitten Sie, mein Herr, was Sie wollen; nur das Leben nicht; damit kann ich unmöglich dienen! Diese Naivetät ging sogleich von Mund zu Munde; man lachte und metzelte. Wie viel eher wird nicht in der Komödie das Lachen auf rührenden Empfindungen folgen können? Bewegt uns nicht Alkmene? Macht

uns nicht Sosias zu lachen? Welche elende und eitle Arbeit, wider die Erfahrung streiten zu wollen!"

Sehr wohl! aber streitet nicht auch der Herr von Voltaire wider die Erfahrung, wenn er die ganz ernsthafte Komödie für eine eben so fehlerhafte, als langweilige Gattung erklärt? Vielleicht damals, als er es schrieb, noch nicht. Damals war noch keine Cenie, noch kein Hausvater vorhanden; und vieles muß das Genie erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen.

XXII.

Den 14ten Julius, 1767.

Den acht und zwanzigsten Abend (Dienstags, d. 2ten Junius,) ward der Advokat Patelin wiederholt, und mit der kranken Frau des Herrn Gellert beschlossen.

Unstreitig ist unter allen unsern komischen Schriftstellern Herr Gellert derjenige, dessen Stükke das meiste ursprünglich Deutsche haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist; jeder Zuschauer glaubt, einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eignen

Verwandtschaft darin zu erkennen. Sie beweisen zugleich, daß es an Originalnarren bey uns gar nicht mangelt, und daß nur die Augen ein wenig selten sind, denen sie sich in ihrem wahren Lichte zeigen. Unsre Thorheiten sind bemerkbarer, als bemerkt; im gemeinen Leben sehen wir über viele aus Gutherzigkeit hinweg; und in der Nachahmung haben sich unsre Virtuosen an eine allzuflache Manier gewöhnt. Sie machen sie ähnlich, aber nicht hervorspringend. Sie treffen; aber da sie ihren Gegenstand nicht vortheilhaft genug zu beleuchten gewußt, so mangelt dem Bilde die Rundung, das Körperliche; wir sehen immer nur Eine Seite, an der wir uns bald satt gesehn, und deren allzuschneidende Außenlinien uns gleich an die Täuschung erinnern, wenn wir in Gedanken um die übrigen Seiten herumgehen wollen. Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig und ekel; wenn sie belustigen sollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muß sie nicht in ihrer Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachläßsigkeit, auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihrer vier Pfähle herumträumen. Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verrathen, aus der sich ein jeder gern herausarbeiten will. Er muß sie aufputzen; er muß ihnen Witz und Verstand leihen, das Armselige

ihrer Thorheiten bemänteln zu können; er muß ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen.

Ich weiß gar nicht, sagte eine von meinen Bekanntinnen, was das für ein Paar zusammen ist, dieser Herr Stephan, und diese Frau Stephan! Herr Stephan ist ein reicher Mann, und ein guter Mann. Gleichwohl muß seine geliebte Frau Stephan um eine lumpige Adrienne so viel Umstände machen! Wir sind freylich sehr oft um ein Nichts krank; aber doch um ein so gar großes Nichts nicht. Eine neue Adrienne! Kann sie nicht hinschicken, und ausnehmen lassen, und machen lassen? Der Mann wird ja wohl bezahlen; er muß ja wohl.

Ganz gewiß! sagte eine andre. Aber ich habe noch etwas zu erinnern. Der Dichter schrieb zu den Zeiten unsrer Mütter. Eine Adrienne! Welche Schneidersfrau trägt denn noch eine Adrienne? Es ist nicht erlaubt, daß die Aktrice hier dem guten Manne nicht ein wenig nachgeholfen! Konnte sie nicht Roberonde, Benediktine, Respektueuse, (ich habe die andern Namen vergessen, ich würde sie auch nicht zu schreiben wissen) — dafür sagen? Mich in einer Adrienne zu denken; das allein könnte mich krank machen. Wenn es der neueste Stoff ist, wonach Madame Stephan

lechzt, so muß es auch die neuste Tracht seyn. Wie können wir es sonst wahrscheinlich finden, daß sie darüber krank geworden?

Und ich, sagte eine dritte, (es war die gelehrteste) finde es sehr unanständig, daß die Stephan ein Kleid anzieht, das nicht auf ihren Leib gemacht worden. Aber man sieht wohl, was den Verfasser zu dieser — wie soll ich es nennen? — Verkennung unsrer Delikatesse gezwungen hat. Die Einheit der Zeit! Das Kleid mußte fertig seyn; die Stephan sollte es noch anziehen; und in vier und zwanzig Stunden wird nicht immer ein Kleid fertig. Ja er durfte sich nicht einmal zu einem kleinen Nachspiele vier und zwanzig Stunden gar wohl erlauben. Denn Aristoteles sagt — Hier ward meine Kunstrichterin unterbrochen.

Den neun und zwanzigsten Abend (Mittwochs, den 3ten Junius) ward, nach der Melanide des de la Chaussee, der Mann nach der Uhr, oder der ordentliche Mann, gespielt.

Der Verfasser dieses Stücks ist Herr Hippel, in Danzig. Es ist reich an drolligten Einfällen; nur Schade, daß ein jeder, sobald er den Titel hört, alle diese Einfälle voraussieht. National ist es auch genug; oder vielmehr provinzial. Und dieses könnte leicht das andre Extrem werden, in das unsre komischen Dichter verfielen, wenn



sie wahre Deutsche Sitten schildern wollten. Ich fürchte, daß jeder die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen Vaterlandes halten dürfte. Wem aber liegt daran, zu erfahren, wie vielmal im Jahre man da oder dort grünen Kohl ißt?

Ein Lustspiel kann einen doppelten Titel haben; doch versteht sich, daß jeder etwas anders sagen muß. Hier ist das nicht; der Mann nach der Uhr, oder der ordentliche Mann, sagen ziemlich das nehmliche; außer daß das erste ungefähr die Karrikatur von dem andern ist.

Den dreyßigsten Abend (Donnerstags, den 4ten Junius) ward der Graf von Essex, von Thomas Corneille, aufgeführt.

Dieses Trauerspiel ist fast das einzige, welches sich aus der beträchtlichen Anzahl der Stücke des jüngern Corneille, auf dem Theater erhalten hat. Und ich glaube, es wird auf den deutschen Bühnen noch öfter wiederholt, als auf den französischen. Es ist vom Jahre 1678, nachdem vierzig Jahre vorher bereits Calprenede die nehmliche Geschichte bearbeitet hatte.

„Es ist gewiß, schreibt Corneille, daß der Graf von Essex bey der Königin Elisabeth in besondern

Gnaden gestanden. Er war von Natur sehr stolz. Die Dienste, die er England geleistet hatte, bliesen ihn noch mehr auf. Seine Feinde beschuldigten ihn eines Verständnisses mit dem Grafen von Tyrone, den die Rebellen in Irland zu ihrem Haupte erwählt hatten. Der Verdacht, der dieserwegen auf ihm blieb, brachte ihn um das Kommando der Armee. Er ward erbittert, kam nach London, wiegelte das Volk auf, ward in Verhaft gezogen, verurtheilt, und nachdem er durchaus nicht um Gnade bitten wollen, den 25sten Februar 1601 enthauptet. So viel hat mir die Historie an die Hand gegeben. Wenn man mir aber zur Last legt, daß ich sie in einem wichtigen Stücke verfälscht hätte, weil ich mich des Vorfalls mit dem Ringe nicht bedient, den die Königin dem Grafen zum Unterpfande ihrer unfehlbaren Begnadigung, falls er sich jemals eines Staatsverbrechens schuldig machen sollte, gegeben habe; so muß mich dieses sehr befremden. Ich bin versichert, daß dieser Ring eine Erfindung des Calprenede ist; wenigstens habe ich in keinem Geschichtschreiber das geringste davon gelesen."

Allerdings stand es Corneillen frey, diesen Umstand mit dem Ringe zu nutzen, oder nicht zu nutzen; aber darin ging er zu weit, daß er ihn für eine poetische Erfindung erklärte. Seine historische

Richtigkeit ist neuerlich fast außer Zweifel gesetzt worden; und die bedächtlichsten, skeptischsten Geschichtschreiber, Hume und Robertson, haben ihn in ihre Werke aufgenommen.

Wenn Robertson in seiner Geschichte von Schottland von der Schwermuth redet, in welche Elisabeth vor ihrem Tode verfiel, so sagt er: „Die gemeinste Meinung damaliger Zeit, und vielleicht die wahrscheinlichste, war diese, daß dieses Uebel aus einer betrübten Reue wegen des Grafen von Essex entstanden sey. Sie hatte eine ganz außerordentliche Achtung für das Andenken dieses unglücklichen Herrn; und wiewohl sie oft über seine Hartnäckigkeit klagte, so nannte sie doch seinen Namen selten ohne Thränen. Kurz vorher hatte sich ein Vorfall zugetragen, der ihre Neigung mit neuer Zärtlichkeit belebte, und ihre Betrübniß noch mehr vergällte. Die Gräfin von Nottingham, die auf ihrem Todbette lag, wünschte die Königin zu sehen, und ihr ein Geheimniß zu offenbaren, dessen Verhehlung sie nicht ruhig würde sterben lassen. Wie die Königin in ihr Zimmer kam, sagte ihr die Gräfin: Essex habe, nachdem ihm das Todesurtheil gesprochen worden, gewünscht, die Königin um Vergebung zu bitten, und zwar auf die Art, die Ihro Majestät ihm ehemals selbst vorgeschrieben. Er habe ihr nemlich den

den Ring zuschicken wollen, den sie ihm, zur Zeit der Huld, mit der Versicherung geschenkt, daß, wenn er ihr denselben, bey einem etwanigen Unglücke, als ein Zeichen senden würde, er sich ihrer völligen Gnade wieder versichert halten sollte. Lady Scroop sey die Person, durch welche er ihn habe übersenden wollen; durch ein Versehen aber sey er nicht in der Lady Scroop, sondern in ihre Hände gerathen. Sie habe ihrem Gemahl die Sache erzählt, (er war einer von den unversöhnlichsten Feinden des Essex;) und der habe ihr verboten, den Ring weder der Königin zu geben, noch dem Grafen zurück zu senden. Wie die Gräfin der Königin ihr Geheimniß entdeckt hatte, bat sie dieselbe um Vergebung; allein Elisabeth, die nunmehr sowohl die Bosheit der Feinde des Grafen, als ihre eigne Ungerechtigkeit einsah, daß sie ihn im Verdacht eines unbändigen Eigensinnes gehabt, antwortete: „Gott mag Euch vergeben; ich kann es nimmermehr!" Sie verließ das Zimmer in großer Entsetzung, und von dem Augenblicke an sanken ihre Lebensgeister gänzlich. Sie nahm weder Speise noch Trank zu sich; sie verweigerte sich alle Arzneyen; sie kam in kein Bett; sie blieb zehn Tage und zehn Nächte auf einem Polster, ohne ein Wort zu sprechen, in Gedanken sitzen; einen Finger im Munde, mit offenen, auf die Erde ge-

schlagnen Augen; bis sie endlich, von innerlicher Angst der Seele und von so langem Fasten ganz entkräftet, den Geist aufgab."

XXIII.

Den 17ten Julius, 1767.

Der Herr von Voltaire hat den Essex auf eine sonderbare Weise kritisirt Ich möchte nicht gegen ihn behaupten, daß Essex ein vorzüglich gutes Stück sey; aber das ist leicht zu erweisen, daß viele von den Fehlern, die er daran tadelt, theils sich nicht darin finden, theils unerhebliche Kleinigkeiten sind, die seiner Seits eben nicht den richtigsten und würdigsten Begriff von der Tragödie voraussetzen.

Es gehört mit unter die Schwachheiten des Herrn von Voltaire, daß er ein sehr profunder Historiker seyn will. Er schwang sich also auch bey dem Essex auf dieses sein Streitroß, und tummelte es gewaltig herum. Schade nur, daß alle die Thaten, die er darauf verrichtet, des Staubes nicht werth sind, den er erregt.

Thomas Corneille hat ihm von der englischen Geschichte nur wenig gewußt; und zum Glück für

den Dichter, war das damalige Publikum noch unwissender. Jetzt, sagt er, kennen wir die Königin Elisabeth und den Grafen Essex besser; jetzt würden einem Dichter dergleichen grobe Verstoßungen wider die historische Wahrheit schärfer aufgemutzt werden.

Und welches sind denn diese Verstoßungen? Voltaire hat ausgerechnet, daß die Königin damals, als sie dem Grafen den Prozeß machen ließ, acht und sechzig Jahre alt war. Es wäre also lächerlich, sagt er, wenn man sich einbilden wollte, daß die Liebe den geringsten Antheil an dieser Begebenheit könne gehabt haben. Warum das? Geschieht nichts Lächerliches in der Welt? Sich etwas Lächerliches als geschehen denken, ist das so lächerlich? „Nachdem das Urtheil über den Essex abgegeben war, sagt Hume, fand sich die Königin in der äussersten Unruhe und in der grausamsten Ungewißheit. Rache und Zuneigung, Stolz und Mitleiden, Sorge für ihre eigne Sicherheit, und Bekümmerniß um das Leben ihres Lieblings, stritten unaufhörlich in ihr: und vielleicht, daß sie in diesem quälenden Zustande mehr zu beklagen war, als Essex selbst. Sie unterzeichnete und widerrief den Befehl zu seiner Hinrichtung einmal über das andre: jetzt war sie fest entschlossen, ihn dem Tode zu überliefern;



den Augenblick darauf erwachte ihre Zärtlichkeit aufs neue, und er sollte leben. Die Feinde des Grafen ließen sie nicht aus den Augen; sie stellten ihr vor, daß er selbst den Tod wünsche, daß er selbst erklärt habe, wie sie doch anders keine Ruhe vor ihm haben würde. Wahrscheinlicher Weise that diese Aeußerung von Reue und Achtung für die Sicherheit der Königin, die der Graf sonach lieber durch seinen Tod befestigen wollte, eine ganz andre Wirkung, als sich seine Feinde davon versprochen hatten. Sie fachte das Feuer einer alten Leidenschaft, die sie so lange für den unglücklichen Gefangnen genährt hatte, wieder an. Was aber dennoch ihr Herz gegen ihn verhärtete, war die vermeintliche Halsstarrigkeit, durchaus nicht um Gnade zu bitten. Sie versah sich dieses Schrittes von ihm alle Stunden, und nur aus Verdruß, daß er nicht erfolgen wollte, ließ sie dem Rechte endlich seinen Lauf."

Warum sollte Elisabeth nicht noch in ihrem acht und sechzigsten Jahre geliebt haben, sie, die sich so gern lieben ließ? sie, der es so sehr schmeichelte, wenn man ihre Schönheit rühmte? sie, die es so wohl aufnahm, wenn man ihre Kette zu tragen schien? Die Welt muß in diesem Stücke keine eitlere Frau jemals gesehn haben. Ihre Höflinge stellten sich daher alle in sie verliebt, und

bedienten sich gegen Ihro Majestät, mit allem Anscheine des Ernstes, des Styls der lächerlichsten Galanterie. Als Raleigh in Ungnade fiel, schrieb er an seinen Freund Cecil einen Brief, ohne Zweifel, damit er ihn weisen sollte, in welchem ihm die Königin eine Venus, eine Diane, und ich weiß nicht was, war. Gleichwohl war diese Göttin damals schon sechzig Jahre alt. Fünf Jahre darauf führte Heinrich Unton, ihr Abgesandter in Frankreich, die nehmliche Sprache mit ihr. Kurz, Corneille ist hinlänglich berechtigt gewesen, ihr alle die verliebten Schwachheiten beyzulegen, durch die er das zärtliche Weib mit der stolzen Königin in einen so interessanten Streit bringt.

Eben so wenig hat er den Charakter des Essex verstellt oder verfälscht. Essex, sagt Voltaire, war der Held gar nicht, zu dem ihn Corneille macht: er hat nie etwas Merkwürdiges gethan. Aber, wenn er es nicht war, so glaubte er es doch zu seyn. Die Vernichtung der spanischen Flotte, die Eroberung von Cadix, an der ihm Voltaire wenig oder gar keinen Theil läßt, hielt er so sehr für sein Werk, daß er es durchaus nicht leiden wollte, wenn sich jemand die geringste Ehre davon anmaaßte. Er erbot sich, es mit dem Degen in der Hand gegen den Grafen von Notthingham, unter dem er kommandirt hatte, gegen seinen Sohn, gegen

jeden von seinen Anverwandten, zu beweisen, daß sie ihm allein zugehöre.

Corneille läßt den Grafen von seinen Feinden, namentlich von Raleigh, von Cecil, von Cobhan, sehr verächtlich sprechen. Auch das will Voltaire nicht gut heißen. Es ist nicht erlaubt, sagt er, eine so neue Geschichte so gröblich zu verfälschen, und Männer von so vornehmer Geburt, von so großen Verdiensten, so unwürdig zu mißhandeln. Aber hier kommt es ja gar nicht darauf an, was diese Männer waren, sondern wofür sie Essex hielt; und Essex war auf seine eignen Verdienste stolz genug, um ihnen ganz und gar keine einzuräumen.

Wenn Corneille den Essex sagen läßt, daß es nur an seinem Willen gemangelt, den Thron selbst zu besteigen, so läßt er ihn freylich etwas sagen, was noch weit von der Wahrheit entfernt war. Aber Voltaire hätte darum doch nicht ausrufen müssen: „Wie? Essex auf dem Throne? mit was für Recht? unter was für Vorwande? wie wäre das möglich gewesen?“ Denn Voltaire hätte sich erinnern sollen, daß Essex von mütterlicher Seite aus dem königlichen Hause abstammte, und daß es wirklich Anhänger von ihm gegeben, die unbesonnen genug waren, ihn mit unter diejenigen zu zählen, die Ansprüche auf die Krone machen könnten. Als er daher mit dem Könige Jakob von

Schottland in geheime Unterhandlungen trat, ließ er es das erste seyn, ihn zu versichern, daß er selbst dergleichen ehrgeizige Gedanken nie gehabt habe. Was er hier von sich ablehnte, ist nicht viel weniger, als was ihn Corneille voraussetzen läßt.

Indem also Voltaire durch das ganze Stück nichts als historische Unrichtigkeiten findet, begeht er selbst nicht geringe. Ueber eine hat sich Walpole *) schon lustig gemacht. Wenn nehmlich Voltaire die erstern Lieblinge der Königin Elisabeth nennen will, so nennt er den Robert Dudley und den Grafen von Leicester. Er wußte nicht, daß beyde nur eine Person waren, und daß man mit eben dem Rechte den Poeten Arouet und den Kammerherrn von Voltaire zu zwey verschiednen Personen machen könnte. Eben so unverzeihlich ist das Hysteronproteron, in welches er mit der Ohrfeige verfällt, die die Königin dem Essex gab. Es ist falsch, daß er sie nach seiner unglücklichen Expedition in Irland bekam; er hatte sie lange vorher bekommen; und es ist so wenig wahr, daß er damals den Zorn der Königin durch die geringste Erniedrigung zu besänftigen gesucht, daß er vielmehr auf die lebhafteste und edelste Art mündlich

*) Le Chateau d'Otrante, Pref. p. XIV.



und schriftlich seine Empfindlichkeit darüber aus-ließ. Er that zu seiner Begnadigung auch nicht wieder den ersten Schritt; die Königin mußte ihn thun.

Aber was geht mich hier die historische Unwissenheit des Herrn von Voltaire an? Eben so wenig als ihn die historische Unwissenheit des Corneille hätte angehen sollen. Und eigentlich will ich mich auch nur dieser gegen ihn annehmen.

Die ganze Tragödie des Corneille sey ein Roman: wenn er rührend ist, wird er dadurch weniger rührend, weil der Dichter sich wahrer Namen bedient hat?

Weswegen wählt der tragische Dichter wahre Namen? Nimmt er seine Charaktere aus diesen Namen; oder nimmt er diese Namen, weil Charaktere, welche ihnen die Geschichte beylegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben? Ich rede nicht von der Art, wie die meisten Trauerspiele vielleicht entstanden sind, sondern wie sie eigentlich entstehen sollten. Oder, mich mit der gewöhnlichen Praxis der Dichter übereinstimmender auszudrücken: sind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Orts, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese

als eine andre Begebenheit wählt? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne. In allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabey hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andre Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache angeben können.

XXIV.

Den 21sten Julius, 1767.

Wenn der Charakter der Elisabeth des Corneille das poetische Ideal von dem wahren Charakter ist, den die Geschichte der Königin dieses Namens beylegt; wenn wir in ihr die Unschlüssigkeit, die Widersprüche, die Beängstigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein stolzes und zärtliches Herz, wie das Herz der Elisabeth, ich will nicht sagen, bey diesen und jenen Umständen wirklich verfallen

ist, sondern auch nur verfallen zu können vermuthen lassen, mit wahren Farben geschildert finden; so hat der Dichter alles gethan, was ihm als Dichter zu thun obliegt. Sein Werk, mit der Chronologie in der Hand, untersuchen; ihn vor den Richterstuhl der Geschichte führen, um ihn da jedes Datum, jede beyläufige Erwähnung, auch wohl solcher Personen, über welche die Geschichte selbst in Zweifel ist, mit Zeugnissen belegen zu lassen: heißt ihn und seinen Beruf verkennen, heißt von dem, dem man diese Verkennung nicht zutrauen kann, mit einem Worte, chikaniren.

Zwar bey dem Herrn von Voltaire könnte es leicht weder Verkennung noch Chikane seyn. Denn Voltaire ist selbst ein tragischer Dichter, und unstreitig ein weit größerer, als der jüngre Corneille. Es wäre denn, daß man ein Meister in einer Kunst seyn, und doch falsche Begriffe von der Kunst haben könnte. Und was die Chikane anbelangt, die ist, wie die ganze Welt weiß, sein Werk nun gar nicht. Was ihr in seinen Schriften hier und da ähnlich sieht, ist nichts als Laune; aus bloßer Laune spielt er dann und wann der in Poetik den Historiker, in der Historie den Philosophen, und in der Philosophie den witzigen Kopf.

Sollte er umsonst wissen, daß Elisabeth acht und sechzig Jahre alt war, da sie den Grafen köpfen

ließ? Im acht und sechzigsten Jahre noch verliebt, noch eifersüchtig! Die große Nase der Elisabeth dazu genommen, was für lustige Einfälle muß das geben! Freylich stehen diese lustigen Einfälle in dem Kommentar über eine Tragödie; also da, wo sie nicht hingehören. Der Dichter hätte Recht, zu seinem Kommentator zu sagen: „Mein Herr Notenmacher, diese Schwänke gehören in Eure allgemeine Geschichte, nicht unter meinen Text. Denn es ist falsch, daß meine Elisabeth acht und sechzig Jahre alt ist. Weiset mir doch, wo ich das sage. Was ist in meinem Stücke, das Euch hinderte, sie nicht ungefähr mit Essex von gleichem Alter anzunehmen? Ihr sagt: sie war aber nicht von gleichem Alter. Welche Sie? Eure Elisabeth im Rapin de Thoyras; das kann seyn. Aber warum habt ihr den Rapin de Thoyras gelesen? Warum seyd ihr so gelehrt? Warum vermengt ihr diese Elisabeth mit meiner? Glaubt ihr im Ernst, daß die Erinnerung bey dem und jenem Zuschauer, der den Rapin de Thoyras auch einmal gelesen hat, lebhafter seyn werde, als der sinnliche Eindruck, den eine wohlgebildete Aktrice in ihren besten Jahren auf ihn macht? Er sieht ja meine Elisabeth; und seine eignen Augen überzeugen ihn, daß es nicht eure achtzigjährige Elisabeth ist. Oder wird

er dem Rapin de Thoyras mehr glauben, als seinen eignen Augen?" —

So ungefähr könnte sich auch der Dichter über die Rolle des Essex erklären. „Euer Essex im Rapin de Thoyras, könnte er sagen, ist nur der Embryo von dem meinigen. Was sich jener zu seyn dünkte, ist meiner wirklich. Was jener, unter glücklichern Umständen, für die Königin vielleicht gethan hätte, hat meiner gethan. Ihr hört ja, daß es ihm die Königin selbst zugesteht; wollt ihr meiner Königin nicht eben so viel glauben, als dem Rapin de Thoyras? Mein Essex ist ein verdienter und großer, aber stolzer und unbiegsamer Mann. Eurer war in der That weder so groß, noch so unbiegsam: desto schlimmer für ihn. Genug für mich, daß er doch immer noch groß und unbiegsam genug war, um meinem von ihm abgezognen Begriffe seinen Namen zu lassen."

Kurz: die Tragödie ist keine dialogirte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisirung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus eben so wenig ein Ver-

dienst, als aus dem Gegentheil ein Verbrechen mache!

Diesen Punkt von der historischen Wahrheit abgerechnet, bin ich sehr bereit, das übrige Urtheil des Herrn von Voltaire zu unterschreiben. Essex ist ein mittelmäßiges Stück, sowohl in Ansehung der Intrigue, als des Styls. Den Grafen zu einem seufzenden Liebhaber einer Irton zu machen; ihn mehr aus Verzweiflung, daß er der Ihrige nicht seyn kann, als aus edelmüthigem Stolze, sich nicht zu Entschuldigungen und Bitten herab zu lassen, auf das Schaffott zu führen: das war der unglücklichste Einfall, den Thomas nur haben konnte, den er aber als ein Franzose wohl haben mußte. Der Styl ist in der Grundsprache schwach; in der Uebersetzung ist er oft kriechend geworden. Aber überhaupt ist das Stück nicht ohne Interesse, und hat hier und da glückliche Verse; die aber im Französischen glücklicher sind, als im Deutschen. „Die Schauspieler, setzt Herr von Voltaire hinzu, besonders die in der Provinz spielen die Rolle des Essex gar zu gern, weil sie in einem gestickten Bande unter dem Knie, und mit einem grossen blauen Bande über die Schulter darin erscheinen können. Der Graf ist ein Held von der ersten Klasse, den der Neid verfolgt: das macht Eindruck. Uebrigens ist die Zahl der guten Tragödien bey allen

Nationen in der Welt so klein, daß die, welche nicht ganz schlecht sind, noch immer Zuschauer an sich ziehen, wenn sie von guten Akteurs nur aufgestutzt werden."

Er bestätigt dieses allgemeine Urtheil durch verschiedne allgemeine Anmerkungen, die eben so richtig, als scharfsinnig sind, und deren man sich vielleicht, bey einer wiederholten Vorstellung, mit Vergnügen erinnern dürfte. Ich theile die vorzüglichsten also hier mit; in der festen Ueberzeugung, daß die Kritik dem Genusse nicht schadet, und daß diejenigen, welche ein Stück am schärfesten zu beurtheilen gelernt haben, immer diejenigen sind, welche das Theater am fleißigsten besuchen.

„Die Rolle des Cecils ist eine Nebenrolle, und eine sehr frostige Nebenrolle. Solche kriechende Schmeichler zu malen, muß man die Farben in seiner Gewalt haben, mit welchen Racine den Narcissus geschildert hat."

„Die vorgebliche Herzogin von Irton ist eine vernünftige tugendhafte Frau, die sich durch ihre Liebe zu dem Grafen weder die Ungnade der Elisabeth zuziehen, noch ihren Liebhaber heyrathen wollen. Dieser Charakter würde sehr schön seyn, wenn er mehr Leben hätte, und wenn er zur Verwickelung etwas beytrüge; aber hier vertritt sie

bloß die Stelle eines Freundes. Das ist für das Theater nicht hinlänglich.“

„Mich dünkt, daß alles, was die Personen in dieser Tragödie sagen und thun, immer noch sehr spielend, verwirrt und unbestimmt ist. Die Handlung muß deutlich, der Knoten verständlich, und jede Gesinnung plan und natürlich seyn: das sind die ersten, wesentlichsten Regeln. Aber was will Essex? Was will Elisabeth? Worin besteht das Verbrechen des Grafen? Ist er schuldig, oder ist er fälschlich angeklagt? Wenn ihn die Königin für unschuldig hält, so muß sie sich seiner annehmen. Ist er aber schuldig: so ist es sehr unvernünftig, die Vertraute sagen zu lassen, daß er nimmermehr um Gnade bitten werde, daß er viel zu stolz dazu sey. Dieser Stolz schickt sich sehr wohl für einen tugendhaften unschuldigen Helden, aber für keinen Mann, der des Hochverraths überwiesen ist. Er soll sich unterwerfen, sagt die Königin. Ist das wohl die eigentliche Gesinnung, die sie haben muß, wenn sie ihn liebt? Wenn er sich nun unterworfen, wenn er nun ihre Verzeihung angenommen hat, wird Elisabeth darum von ihm mehr geliebt, als zuvor? Ich liebe ihn hundertmal mehr, als mich selbst; sagt die Königin. Ah, Madame; wenn es so weit mit Ihnen gekommen ist; wenn Ihre Leidenschaft so heftig geworden; so

untersuchen Sie doch die Beschuldigungen Ihres Geliebten selbst, und verstatten nicht, daß ihn seine Feinde unter Ihrem Namen so verfolgen und unterdrücken, wie es durch das ganze Stück, obwohl ganz ohne Grund, heißt."

„Auch aus dem Freunde des Grafen, dem Salisbury, kann man nicht klug werden, ob er ihn für schuldig oder für unschuldig hält. Er stellt der Königin vor, daß der Anschein öfters betrüge, daß man alles von der Partheylichkeit und Ungerechtigkeit seiner Richter zu besorgen habe. Gleichwohl nimmt er seine Zuflucht zur Gnade der Königin. Was hatte er dies nöthig, wenn er seinen Freund nicht strafbar glaubte? Aber was soll der Zuschauer glauben? Der weiß eben so wenig, woran er mit der Verschwörung des Grafen, als woran er mit der Zärtlichkeit der Königin gegen ihn ist."

„Salisbury sagt der Königin, daß man die Unterschrift des Grafen nachgemacht habe. Aber die Königin läßt sich im geringsten nicht einfallen, einen so wichtigen Umstand näher zu untersuchen. Gleichwohl war sie als Königin und als Geliebte dazu verbunden. Sie antwortet nicht einmal auf diese Eröffnung, die sie doch begierigst hätte ergreifen müssen. Sie erwiedert bloß mit andern Wor-

ten

ten, daß der Graf allzu stolz sey, und daß sie durchaus wolle, er solle um Gnade bitten."

„Aber warum sollte er um Gnade bitten, wenn seine Unterschrift nachgemacht war?"

XXV.

Den 24sten Julius, 1767.

„Essex selbst betheuert seine Unschuld; aber warum will er lieber sterben, als die Königin davon überzeugen? Seine Feinde haben ihn verläumdet; er kann sie mit einem einzigen Worte zu Boden schlagen; und er thut es nicht. Ist das dem Charakter eines so stolzen Mannes gemäß? Soll er aus Liebe zur Irton so widersinnig handeln; so hätte ihn der Dichter durch das ganze Stück von seiner Leidenschaft mehr bemeistert zeigen müssen. Die Heftigkeit des Affekts kann alles entschuldigen; aber in dieser Heftigkeit sehen wir ihn nicht."

„Der Stolz der Königin streitet unaufhörlich mit dem Stolze des Essex; ein solcher Streit kann leicht gefallen. Aber wenn allein dieser Stolz sie handeln läßt, so ist er bey der Elisabeth sowohl, als bey dem Grafen, bloßer Eigensinn. Er soll

mich um Gnade bitten; ich will sie nicht um Gnade bitten: das ist die ewige Leyer. Der Zuschauer muß vergessen, daß Elisabeth entweder sehr abgeschmackt, oder sehr ungerecht ist, wenn sie verlangt, daß der Graf sich ein Verbrechen soll vergeben lassen, welches er nicht begangen, oder sie nicht untersucht hat. Er muß es vergessen, und er vergißt es wirklich, um sich bloß mit den Gesinnungen des Stolzes zu beschäftigen, der dem menschlichen Herzen so schmeichelhaft ist."

„Mit Einem Worte: keine einzige Rolle dieses Trauerspiels ist, was sie seyn sollte; alle sind verfehlt; und gleichwohl hat es gefallen. Woher dieses Gefallen? Offenbar aus der Situation der Personen, die für sich selbst rührend ist. — Ein großer Mann, den man auf das Schaffot führt, wird immer interessiren; die Vorstellung seines Schicksals macht, auch ohne alle Hülfe der Poesie, Eindruck; ungefähr eben den Eindruck, den die Wirklichkeit selbst machen würde."

So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl des Stoffes. Durch diese allein, können die schwächsten, verwirrtesten Stücke eine Art von Glück machen; und ich weiß nicht, wie es kommt, daß es immer solche Stücke sind, in welchen sich gute Akteurs am vortheilhaftesten zeigen. Selten wird ein Meisterstück so meisterhaft vorgestellt, als

es geschrieben ist; das Mittelmäßige fährt mit ihnen immer besser. Vielleicht, weil sie in dem Mittelmäßigen mehr von dem Ihrigen hinzuthun können; vielleicht, weil uns das Mittelmäßige mehr Zeit und Ruhe läßt, auf ihr Spiel aufmerksam zu seyn; vielleicht, weil in dem Mittelmäßigen alles nur auf einer oder zwey hervorstechenden Personen beruht, anstatt daß in einem vollkommenen Stücke öfters eine jede Person ein Hauptakteur seyn müßte, und wenn sie es nicht ist, indem sie ihre Rolle verhunzt, zugleich auch die übrigen verderben hilft.

Beym Essex können alle diese und mehrere Ursachen zusammen kommen. Weder der Graf noch die Königin sind von dem Dichter mit der Stärke geschildert, daß sie durch die Aktion nicht noch weit stärker werden könnten. Essex spricht so stolz nicht, daß ihn der Schauspieler nicht in jeder Stellung, in jeder Geberde, in jeder Miene, noch stolzer zeigen könnte. Es ist sogar dem Stolze wesentlich, daß er sich weniger durch Worte, als durch das übrige Betragen, äußert. Seine Worte sind öfters bescheiden, und es läßt sich nur sehen, nicht hören, daß es eine stolze Bescheidenheit ist. Diese Rolle muß also nothwendig in der Vorstellung gewinnen. Auch die Nebenrollen können keinen üblen Einfluß auf ihn haben; je subalterner

Cecil und Salisbury gespielt werden, desto mehr ragt Essex hervor. Ich darf es also nicht erst lange sagen, wie vortrefflich ein Eckhoff das machen muß, was auch der gleichgültigste Akteur nicht ganz verderben kann.

Mit der Rolle der Elisabeth ist es nicht völlig so; aber doch kann sie auch schwerlich ganz verunglücken. Elisabeth ist so zärtlich, als stolz: ich glaube es ganz gern, daß ein weibliches Herz beydes zugleich seyn kann; aber wie eine Aktrice beydes gleich gut vorstellen könne, das begreife ich nicht recht. In der Natur selbst trauen wir einer stolzen Frau nicht viel Zärtlichkeit, und einer zärtlichen nicht viel Stolz zu. Wir trauen es ihr nicht zu, sage ich: denn die Kennzeichen des einen widersprechen den Kennzeichen des andern. Es ist ein Wunder, wenn ihr beyde gleich geläufig sind; hat sie aber nur die einen vorzüglich in ihrer Gewalt, so kann sie die Leidenschaft, die sich durch die andern ausdrückt, zwar empfinden, aber schwerlich werden wir ihr glauben, daß sie dieselbe so lebhaft empfindet, als sie sagt. Wie kann eine Aktrice nun weiter gehn, als die Natur? Ist sie von einem majestätischen Wuchse, tönt ihre Stimme voller und männlicher, ist ihr Blick dreist, ist ihre Bewegung schnell und herzhaft: so werden ihr die stolzen Stellen vor-

trefflich gelingen; aber wie steht es mit den zärtlichen? Ist ihre Figur hingegen weniger imponirend; herrscht in ihren Mienen Sanftmuth, in ihren Augen ein bescheidenes Feuer, in ihrer Stimme mehr Wohlklang, als Nachdruck; ist in ihrer Bewegung mehr Anstand und Würde, als Kraft und Geist: so wird sie den zärtlichen Stellen die völligste Genüge leisten; aber auch den stolzen? Sie wird sie nicht verderben, ganz gewiß nicht; sie wird sie noch genug absetzen; wir werden eine beleidigte zürnende Liebhaberin in ihr erblicken; nur eine Elisabeth nicht, die Manns genug war, ihren General und Geliebten mit einer Ohrfeige nach Hause zu schicken. Ich meine also, die Aktricen, welche die ganze doppelte Elisabeth uns gleich täuschend zu zeigen vermögend wären, dürften noch seltener seyn, als die Elisabeths selber; und wir können und müssen uns begnügen, wenn eine Hälfte nur recht gut gespielt, und die andere nicht ganz verwahrloset wird.

Madame Löwen hat in der Rolle der Elisabeth sehr gefallen; aber, jene allgemeine Anmerkung nunmehr auf sie anzuwenden, uns mehr die zärtliche Frau, als die stolze Monarchin, sehen und hören lassen. Ihre Bildung, ihre Stimme, ihre bescheidne Aktion, ließen es nicht anders er-

warten; und mich dünkt, unser Vergnügen hat dabey nichts verloren. Denn wenn nothwendig eine die andre verfinstert, wenn es kaum anders seyn kann, als daß nicht die Königin unter der Liebhaberin, oder diese unter jener, leiden sollte: so glaube ich, ist es zuträglicher, wenn eher etwas von dem Stolze und der Königin, als von der Liebhaberin und der Zärtlichkeit, verloren geht.

Es ist nicht bloß eigensinniger Geschmack, wenn ich so urtheile; noch weniger ist es meine Absicht, einem Frauenzimmer ein Kompliment damit zu machen, die noch immer eine Meisterin in ihrer Kunst seyn würde, wenn ihr diese Rolle auch gar nicht gelungen wäre. Ich weiß einem Künstler, er sey von einem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeicheley zu machen; und diese besteht darin: daß ich annehme, er sey von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bey ihm über alles, er höre gern frey und laut über sich urtheilen, und wolle sich lieber auch dann und wann falsch, als seltner beurtheilt wissen. Wer diese Schmeicheley nicht versteht, bey dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht werth, daß wir ihn studiren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrey davon

machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bey sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln.

Ich wollte sagen, daß sich Gründe anführen lassen, warum es besser ist, wenn die Aktrice mehr die zärtliche, als die stolze Elisabeth ausdrückt. Stolz muß sie seyn; das ist ausgemacht: und daß sie es ist, das hören wir. Die Frage ist nur, ob sie zärtlicher als stolz, oder stolzer als zärtlich scheinen soll; ob man, wenn man unter zwey Aktricen zu wählen hätte, lieber die zur Elisabeth nehmen sollte, welche die beleidigte Königin, mit allem drohenden Ernste, mit allen Schrecken der rächerischen Majestät, auszudrücken vermöchte, oder die, welcher die eifersüchtige Liebhaberin, mit allen kränkenden Empfindungen der verschmähten Liebe, mit aller Bereitwilligkeit, dem theuern Frevler zu vergeben, mit aller Beängstigung über seine Hartnäckigkeit, mit allem Jammer über seinen Verlust, angemessener wäre? Und ich sage: diese.

Denn erstlich wird dadurch die Verdoppelung des nehmlichen Charakters vermieden. Essex ist stolz; und wenn Elisabeth auch stolz seyn soll, so

muß sie es wenigstens auf eine andre Art seyn. Wenn bey dem Grafen die Zärtlichkeit nicht anders, als dem Stolze untergeordnet seyn kann, so muß bey der Königin die Zärtlichkeit den Stolz überwiegen. Wenn der Graf sich eine höhere Miene giebt, als ihm zukommt; so muß die Königin etwas weniger zu seyn scheinen, als sie ist. Beyde auf Stelzen, mit der Nase nur immer in der Luft einhertreten, beyde mit Verachtung auf alles, was um sie ist, herabblicken lassen, würde die ekelste Einförmigkeit seyn. Man muß nicht glauben können, daß Elisabeth, wenn sie an Essex Stelle wäre, eben so, wie Essex, handeln würde. Der Ausgang beweiset es, daß sie nachgebender ist, als er; sie muß also auch gleich vom Anfange nicht so hoch daherfahren, als er. Wer sich durch äußere Macht empor zu halten vermag, braucht weniger Anstrengung, als der es durch eigne innere Kraft thun muß. Wir wissen darum doch, daß Elisabeth die Königin ist, wenn sich gleich Essex das königliche Ansehen giebt.

Zweytens ist es in dem Trauerspiele schicklicher, daß die Personen in ihren Gesinnungen steigen, als daß sie fallen. Es ist schicklicher, daß ein zärtlicher Charakter Augenblicke des Stolzes hat, als daß ein stolzer von der Zärtlichkeit sich fortreißen

läßt. Jener scheint, sich zu erheben; dieser, zu sinken. Eine ernsthafte Königin, mit gerunzelter Stirne, mit einem Blicke, der alles scheu und zitternd macht, mit einem Tone der Stimme, der allein ihr Gehorsam verschaffen könnte, wenn die zu verliebten Klagen gebracht wird, und nach den kleinen Bedürfnissen ihrer Leidenschaft seufzt, ist fast, fast lächerlich. Eine Geliebte hingegen, die ihre Eifersucht erinnert, daß sie Königin ist, erhebt sich über sich selbst, und ihre Schwachheit wird fürchterlich.

XXVI.

Den 28sten Julius, 1767.

Den ein und dreißigsten Abend (Mittwochs, den 10ten Junius,) ward das Lustspiel der Madame Gottsched, die Hausfranzösin, oder die Mamsell, aufgeführt.

Dieses Stück ist eins von den sechs Originalen, mit welchen 1744, unter Gottschedischer Geburtshülfe, Deutschland im fünften Bande der Schaubühne beschenkt ward. Man sagt, es sey, zur Zeit seiner Neuheit, hier und da mit Beyfall gespielt worden. Man wollte versuchen, welchen Beyfall

es noch erhalten würde, und es erhielt den, den es verdient, gar keinen. Das Testament, von eben derselben Verfasserin, ist noch so etwas; aber die Hausfranzösin ist ganz und gar nichts. Noch weniger, als nichts: denn sie ist nicht allein niedrig, und platt, und kalt, sondern noch obendrein schmutzig, ekel, und im höchsten Grade beleidigend. Es ist mir unbegreiflich, wie eine Dame solches Zeug schreiben kann. Ich will hoffen, daß man mir den Beweis von diesem allen schenken wird. —

Den zwey und dreyßigsten Abend (Donnerstags, den 11ten Junius,) ward die Semiramis des Herrn von Voltaire wiederholt.

Da das Orchester bey unsern Schauspielern gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte. Herr Scheibe ist unter den Musikern derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld für die Kunst bemerkte. Da er einsahe, daß, wenn die Rührung des Zuschauers nicht auf eine unangenehme Art geschwächt und unterbrochen werden sollte, ein jedes Schauspiel seine eigne musikalische Begleitung erfordere: so machte er nicht allein bereits 1738 mit dem Polyeukt und Mithridat den Versuch, beson-

dere diesen Stücken entsprechende Symphonieen zu verfertigen, welche bey der Gesellschaft der Neuberin, hier in Hamburg, in Leipzig, und anderwärts aufgeführt wurden; sondern ließ sich auch in einem besondern Blatte seines kritischen Musikus *) umständlich darüber aus, was überhaupt der Komponist zu beobachten habe, der in dieser neuen Gattung mit Ruhm arbeiten wolle.

„Alle Symphonieen, sagt er, die zu einem Schauspiele verfertigt werden, sollen sich auf den Inhalt und die Beschaffenheit desselben beziehen. Es gehören also zu den Trauerspielen eine andre Art Symphonieen, als zu den Lustspielen. So verschieden die Tragödien und Komödien unter sich selbst sind, so verschieden muß auch die dazu gehörige Musik seyn. Insbesondre aber hat man auch wegen der verschiednen Abtheilungen der Musik in den Schauspielen auf die Beschaffenheit der Stellen, zu welchen eine jede Abtheilung gehört, zu sehen. Daher muß die Anfangssymphonie sich auf den ersten Aufzug des Stücks beziehn; die Symphonien aber, die zwischen den Aufzügen vorkommen, müssen theils mit dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges, theils aber mit dem Anfange des folgenden Auf-

*) Stück 76.

zuges übereinkommen; so wie die letzte Symphonie dem Schlusse des letzten Aufzuges gemäß seyn muß.“

„Alle Symphonieen zu Trauerspielen, müssen prächtig, feurig und geistreich seyn. Insonderheit aber hat man den Charakter der Hauptpersonen, und den Hauptinhalt zu bemerken, und darnach seine Erfindung einzurichten. Dieses ist von keiner gemeinen Folge. Wir finden Tragödien, da bald diese, bald jene Tugend eines Helden, oder einer Heldin, der Stoff gewesen ist. Man halte einmal den Polyeukt gegen den Brutus, oder auch die Alzire gegen den Mithridat: so wird man gleich sehen, daß sich keinesweges einerley Musik dazu schickt. Ein Trauerspiel, in welchem die Religion und Gottesfurcht den Helden, oder die Heldin, in allen Zufällen begleiten, erfordert auch solche Symphonieen, die gewissermaßen das Prächtige und Ernsthafte der Kirchenmusik beweisen. Wenn aber die Großmuth, die Tapferkeit, oder die Standhaftigkeit in allerley Unglücksfällen im Trauerspiele herrschen: so muß auch die Musik weit feuriger und lebhafter seyn. Von dieser letztern Art sind die Trauerspiele Cato, Brutus, Mithridat. Alzire aber und Zayre erfordern hingegen schon eine etwas veränderte Musik, weil die Begebenheiten und die Charak-

tere in diesen Stücken von einer andern Beschaffenheit sind, und mehr Veränderung der Affekten zeigen."

„Eben so müssen die Komödiensymphonieen überhaupt frey, fließend, und zuweilen auch scherzhaft seyn; insbesondre aber sich nach dem eigenthümlichen Inhalte einer jeden Komödie richten. So wie die Komödie bald ernsthafter, bald verliebter, bald scherzhafter ist, so muß auch die Symphonie beschaffen seyn. Z. B. die Komödien, der Falke und die beyderseitige Unbeständigkeit, würden ganz andre Symphonieen erfordern, als der verlorne Sohn. So würden sich auch nicht die Symphonieen, die sich zum Geitzigen, oder zum Kranken in der Einbildung sehr wohl schicken möchten, zum Unentschlüssigen, oder zum Zerstreuten schicken. Jene müssen schon lustiger und scherzhafter, diese aber verdrießlicher und ernsthafter seyn.

„Die Anfangssymphonie muß sich auf das ganze Stück beziehen; zugleich aber muß sie auch den Anfang desselben vorbereiten, und folglich mit dem ersten Auftritte übereinkommen. Sie kann aus zwey oder drey Sätzen bestehen, so wie es der Komponist für gut findet. — Die Symphonieen zwischen den Aufzügen aber, weil sie sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach

dem Anfange des folgenden richten sollen, werden am natürlichsten zwey Sätze haben können. Im ersten kann man mehr auf das Vorhergegangene, im zweyten aber mehr auf das Folgende sehen. Doch ist solches nur allein nöthig, wenn die Affekten einander allzu sehr entgegen sind; sonst kann man auch wohl nur Einen Satz machen, wenn er nur die gehörige Länge erhält, damit die Bedürfnisse der Vorstellung, als Lichtputzen, Umkleiden, u. s. w. indeß besorgt werden können. — Die Schlußsymphonie endlich muß mit dem Schlusse des Schauspiels auf das Genaueste übereinstimmen, um die Begebenheit den Zuschauern desto nachdrücklicher zu machen. Was ist lächerlicher, als wenn der Held auf eine unglückliche Weise sein Leben verloren hat, und es folgt eine lustige und lebhafte Symphonie darauf? Und was ist abgeschmackter, als wenn sich die Komödie auf eine fröhliche Art endiget, und es folgt eine traurige und bewegliche Symphonie darauf?" —

„Da übrigens die Musik zu den Schauspielen bloß allein aus Instrumenten besteht, so ist eine Veränderung derselben sehr nöthig, damit die Zuhörer desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden, die sie vielleicht verlieren möchten, wenn sie immer einerley Instrumente hören sollten. Es ist aber beynahe eine Nothwendigkeit, daß die

Anfangssymphonie sehr stark und vollständig ist, und also desto nachdrücklicher ins Gehör falle. Die Veränderung der Instrumente muß also vornehmlich in den Zwischensymphonieen erscheinen. Man muß aber wohl urtheilen, welche Instrumente sich am besten zur Sache schicken, und womit man dasjenige am gewissesten ausdrücken kann, was man ausdrücken soll. Es muß also auch hier eine vernünftige Wahl getroffen werden, wenn man seine Absicht geschickt und sicher erreichen will. Sonderlich aber ist es nicht allzu gut, wenn man in zwey auf einander folgenden Zwischensymphonieen einerley Veränderung der Instrumente anwendet. Es ist allemal besser und angenehmer, wenn man diesen Uebelstand vermeidet."

Dieses sind die wichtigsten Regeln, um auch hier die Tonkunst und Poesie in eine genauere Verbindung zu bringen. Ich habe sie lieber mit den Worten eines Tonkünstlers, und zwar desjenigen vortragen wollen, der sich die Ehre der Erfindung anmaaßen kann, als mit meinen. Denn die Dichter und Kunstrichter bekommen nicht selten von den Musikern den Vorwurf, daß sie weit mehr von ihnen erwarten und verlangen, als die Kunst zu leisten im Stande sey. Die mehresten müssen es von ihren Kunstverwandten erst hören, daß die Sache zu bewerkstelligen ist, ehe sie die geringste Aufmerksamkeit darauf wenden.

Zwar die Regeln selbst wären leicht zu machen; sie lehren nur was geschehen soll, ohne zu sagen, wie es geschehen kann. Der Ausdruck der Leidenschaften, auf welchen alles dabey ankommt, ist noch einzig das Werk des Genies. Denn ob es schon Tonkünstler giebt und gegeben, die bis zur Bewunderung darin glücklich sind, so mangelt es doch unstreitig noch an einem Philosophen, der ihnen die Wege abgelernt, und allgemeine Grundsätze aus ihren Beyspielen hergeleitet hätte. Aber je häufiger diese Beyspiele werden, je mehr sich die Materialien zu dieser Herleitung sammeln, desto eher können wir sie uns versprechen; und ich müßte mich sehr irren, wenn nicht ein großer Schritt dazu durch die Beeiferung der Tonkünstler in dergleichen dramatischen Symphonieen geschehen könnte. In der Vokalmusik hilft der Text dem Ausdrucke allzusehr nach; der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt: in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hülfe weg, und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagen will, nicht rechtschaffen sagt. Der Künstler wird also hier seine äußerste Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfter hören

hören, wir werden sie mit einander öfter vergleichen, und durch die Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, hinter das Geheimniß des Ausdrucks kommen.

Welchen Zuwachs unser Vergnügen im Theater dadurch erhalten würde, begreift jeder von selbst. Gleich vom Anfange der neuen Verwaltung unsers Theaters hat man sich daher nicht nur überhaupt bemüht, das Orchester in einen bessern Stand zu setzen, sondern es haben sich auch würdige Männer bereit finden lassen, die Hand an das Werk zu legen, und Muster in dieser Art von Komposition zu machen, die über alle Erwartung ausgefallen sind. Schon zu Cronegks Olint und Sophronia hatte Herr Hertel eigne Symphonieen verfertiget; und bey der zweyten Aufführung der Semiramis wurden dergleichen, von dem Herrn Agrikola in Berlin, aufgeführt.

XXVII.

Den 31sten Julius, 1767.

Ich will es versuchen, einen Begriff von der Musik des Herrn Agrikola zu machen. Nicht

zwar nach ihren Wirkungen; — denn je lebhafter und feiner ein sinnliches Vergnügen ist, desto weniger läßt es sich mit Worten beschreiben; man kann nicht wohl anders, als in allgemeine Lobsprüche, in unbestimmte Ausrufungen, in kreischende Bewunderung damit verfallen, und diese sind eben so ununterrichtend für den Liebhaber, als ekelhaft für den Virtuosen, den man zu ehren vermeynt; — sondern bloß nach den Absichten, die ihr Meister dabey gehabt, und nach den Mitteln überhaupt, deren er sich zur Erreichung derselben bedienen wollen.

Die Anfangssymphonie besteht aus drey Sätzen. Der erste Satz ist ein Largo, nebst den Violinen, mit Hoboen und Flöten; der Grundbaß ist durch Fagotte verstärkt. Sein Ausdruck ist ernsthaft, manchmal gar wild und stürmisch; der Zuhörer soll vermuthen, daß er ein Schauspiel ungefähr dieses Inhalts zu erwarten habe. Doch nicht dieses Inhalts allein; Zärtlichkeit, Reue, Gewissensangst, Unterwerfung, nehmen ihr Theil daran; und der zweyte Satz, ein Andante mit gedämpften Violinen und koncertirenden Fagotten, beschäftiget sich also mit dunkeln und mitleidigen Klagen. In dem dritten Satze vermischen sich die beweglichen Tonwendungen mit stolzen; denn die Bühne eröffnet sich mit mehr als gewöhnlicher Pracht; Semi-

ramis naht sich dem Ende ihrer Herrlichkeit; wie diese Herrlichkeit das Auge spüren muß, soll sie auch das Ohr vernehmen. Der Charakter ist Alegretto, und die Instrumente sind, wie in dem ersten, außer daß die Hoboen, Flöten und Fagotte mit einander einige besondre kleinere Sätze haben.

Die Musik zwischen den Akten hat durchgängig nur einen einzigen Satz; dessen Ausdruck sich auf das Vorhergehende bezieht. Einen zweyten, der sich auf das Folgende bezöge, scheint Herr Agrikola also nicht zu billigen. Ich würde hierin sehr seines Geschmacks seyn. Denn die Musik soll dem Dichter nichts verderben; der tragische Dichter liebt das Unerwartete, das Ueberraschende, mehr als ein andrer; er läßt seinen Gang nicht gern voraus verrathen; und die Musik würde ihn verrathen, wenn sie die folgende Leidenschaft angeben wollte. Mit der Anfangssymphonie ist es ein andres; sie kann auf nichts Vorhergehendes gehen; und doch muß auch sie nur den allgemeinen Ton des Stücks angeben, und nicht stärker, nicht bestimmter, als ihn ungefähr der Titel angiebt. Man darf dem Zuhörer wohl das Ziel zeigen, wohin man ihn führen will, aber die verschiednen Wege, auf welchen er dahin gelangen soll, müssen ihm gänzlich verborgen bleiben. Dieser Grund wider einen zweyten Satz zwischen den Akten, ist

aus dem Vortheile des Dichters hergenommen; und er wird durch einen andern, der sich aus den Schranken der Musik ergiebt, bestärkt. Denn gesetzt, daß die Leidenschaften, welche in zwey auf einander folgenden Akten herrschen, einander ganz entgegen wären, so würden nothwendig auch die beyden Sätze von eben so widriger Beschaffenheit seyn müssen. Nun begreife ich sehr wohl, wie uns der Dichter aus einer jeden Leidenschaft zu der ihr entgegenstehenden, zu ihrem völligen Widerspiele, ohne unangenehme Gewaltsamkeit, bringen kann; er thut es nach und nach, gemach und gemach: er steigt die ganze Leiter von Sprosse zu Sprosse, entweder hinauf oder hinab, ohne irgendwo den geringsten Sprung zu thun. Aber kann dies auch der Musiker? Es sey, daß er es in Einem Stükke von der erforderlichen Länge eben so wohl thun könne; aber in zwey besondern, von einander gänzlich abgesetzten Stücken, muß der Sprung z. E. aus dem Ruhigen in das Stürmische, aus dem Zärtlichen in das Grausame, nothwendig sehr merklich seyn, und alles das Beleidigende haben, was in der Natur jeder plötzliche Uebergang aus einem Aeußersten in das andre, aus der Finsterniß in das Licht, aus der Kälte in die Hitze, zu haben pflegt. Jetzt zerschmelzen wir in Wehmuth, und auf einmal sollen wir rasen. Wie? warum?

wider wen? wider eben den, für den unsre Seele ganz mitleidiges Gefühl war? oder wider einen andern? Alles das kann die Musik nicht bestimmen; sie läßt uns in Ungewißheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge unsrer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden, wie im Traume; und alle diese unordentlichen Empfindungen sind mehr abmattend, als ergötzend. Die Poesie hingegen läßt uns den Faden unsrer Empfindungen nie verlieren; hier wissen wir nicht allein, was wir empfinden sollen, sondern auch, warum wir es empfinden sollen; und nur dieses Warum macht die plötzlichsten Uebergänge nicht allein erträglich, sondern auch angenehm. In der That ist diese Motivirung der plötzlichen Uebergänge einer der größten Vortheile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie zieht; ja vielleicht der allergrößte. Denn es ist bey weitem nicht so nothwendig, die allgemeinen unbestimmten Empfindungen der Musik, z. E. der Freude, durch Worte auf einen gewissen einzelnen Gegenstand der Freude einzuschränken, weil auch jene dunkeln schwankenden Empfindungen noch immer sehr angenehm sind; als es nothwendig ist, abstechende widersprechende Empfindungen durch deutliche Begriffe, die nur Worte gewähren können, zu verbinden, um sie durch diese Verbindung in ein Ganzes zu verwe-



ben, in welchem man nicht allein Mannichfaltiges, sondern auch Uebereinstimmung des Mannichfaltigen bemerke. Nun aber würde, bey dem doppelten Satze zwischen den Akten eines Schauspiels, diese Verbindung erst hinten nach kommen; wir würden es erst hinten nach erfahren, warum wir aus einer Leidenschaft in eine ganz entgegen gesetzte überspringen müssen: und das ist für die Musik so gut, als erführen wir es gar nicht. Der Sprung hat einmal seine üble Wirkung gethan, und er hat uns darum nicht weniger beleidigt, weil wir nun einsehen, daß er uns nicht hätte beleidigen sollen. Man glaube aber nicht, daß sonach überhaupt alle Symphonieen verwerflich seyn müßten, weil alle aus mehrern Sätzen bestehen, die von einander unterschieden sind, und deren jeder etwas anders ausdrückt, als der andre. Sie drücken etwas anders aus, aber nicht etwas verschiedenes; oder vielmehr, sie drücken das nehmliche, und nur auf eine andere Art aus. Eine Symphonie, die in ihren verschiedenen Sätzen verschiedene, sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer; in Einer Symphonie muß nur Eine Leidenschaft herrschen, und jeder besondre Satz muß eben dieselbe Leidenschaft, bloß mit verschiedenen Abänderungen, es sey nun nach den Graden ihrer Stärke und Lebhaftigkeit, oder nach den



mancherley Vermischungen mit andern verwandten Leidenschaften, ertönen lassen, und in uns zu erwecken suchen. Die Anfangssymphonie war vollkommen von dieser Beschaffenheit; das Ungestüme des ersten Satzes zerfließt in das Klagende des zweyten, welches sich in dem dritten zu einer Art von feyerlicher Würde erhebt. Ein Tonkünstler, der sich in seinen Symphonieen mehr erlaubt, der mit jedem Satze den Affekt abbricht, um mit dem folgenden einen neuen ganz verschiedenen Affekt anzuheben, und auch diesen fahren läßt, um sich in einen dritten eben so verschiedenen zu werfen; kann viel Kunst, ohne Nutzen, verschwendet haben, kann überraschen, kann betäuben, kann kitzeln, nur rühren kann er nicht. Wer mit unserm Herzen sprechen, und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß eben sowohl Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Theile, ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindruckes fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann.

Der Satz nach dem ersten Akte sucht also lediglich die Besorgnisse der Semiramis zu unterhalten, denen der Dichter diesen Akt gewidmet hat;



Besorgnisse, die noch mit einiger Hoffnung vermischt sind: ein Andante mesto, bloß mit gedämpften Violinen und Bratsche.

In dem zweyten Akte spielt Assur eine zu wichtige Rolle, als daß er nicht den Ausdruck der darauf folgenden Musik bestimmen sollte. Ein Allegro assai aus G dur, mit Waldhörnern, durch Flöten und Hoboen, auch den Grundbaß mitspielende Fagotte verstärkt, drückt den durch Zweifel und Furcht unterbrochenen, aber immer noch sich wieder erholenden Stolz dieses treulosen und herrschsüchtigen Ministers aus.

In dem dritten Akte erscheint das Gespenst. Ich habe, bey Gelegenheit der ersten Vorstellung, bereits angemerkt, wie wenig Eindruck Voltaire diese Erscheinung auf die Anwesenden machen läßt. Aber der Tonkünstler hat sich, wie billig, daran nicht gekehrt; er holt es nach, was der Dichter unterlassen hat, und ein Allegro aus E mol, mit der nehmlichen Instrumentenbesetzung des vorhergehenden, nur daß E-Hörner mit G-Hörnern verschiedentlich abwechseln, schildert kein stummes und träges Erstaunen, sondern die wahre wilde Bestürzung, welche eine dergleichen Erscheinung unter dem Volke verursachen muß.

Die Beängstigung der Semiramis im vierten Aufzuge erweckt unser Mitleid; wir bedauern die

Reuende, so schuldig wir auch die Verbrecherin wissen. Bedauern und Mitleid läßt also auch die Musik ertönen; in einem Larghetto aus dem A mol, mit gedämpften Violinen und Bratsche, und einer concertirenden Hoboe.

Endlich folgt auf den fünften Akt nur ein einziger Satz, ein Adagio, aus E dur, nächst den Violinen und der Bratsche, mit Hörnern, mit verstärkenden Hoboen und Flöten, und mit Fagotten, die mit dem Grundbasse gehen. Der Ausdruck ist, den Personen des Trauerspiels angemessene, uns ins Erhabne gezogne Betrübniß, mit einiger Rücksicht, wie mich dünkt, auf die vier letzten Zeilen, in welchen die Wahrheit ihre warnende Stimme gegen die Großen der Erde eben so würdig als mächtig erhebt.

Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehn, daß er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Räthsel seyn, dessen Deutung eben so mühsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anders hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit seiner Verständlichkeit; je leichter, je allgemeiner diese, desto verdienter jenes. — Es ist kein Ruhm für mich, daß ich recht gehört habe; aber

für den Hrn. Agrikola ist es ein so viel grösserer, daß in dieser seiner Komposition niemand etwas anders gehört hat, als ich.

XXVIII.
Den 4ten August, 1767.

Den drey und dreyßigsten Abend (Freytags, den 12ten Junius,) ward Nanine wiederholt, und den Beschluß machte: der Bauer mit der Erbschaft, aus dem Französischen des Marivaux.

Dieses kleine Stück ist hier Waare für den Platz, und macht daher allezeit viel Vergnügen. Jürge kommt aus der Stadt zurück, wo er einen reichen Bruder begraben lassen, von dem er hundert tausend Mark geerbt. Glück ändert Stand und Sitten; nun will er leben, wie vornehme Leute leben, erhebt seine Lise zur Madame, findet geschwind für seinen Hans und für seine Grete eine ansehnliche Partie; alles ist richtig, aber der hinkende Bote kommt nach. Der Mäkler, bey dem die hundert tausend Mark gestanden, hat Banquerout gemacht, Jürge ist wieder nichts wie Jürge,

Hans bekömmt den Korb, Grete bleibt sitzen, und der Schluß würde traurig genug seyn, wenn das Glück mehr nehmen könnte, als es gegeben hat; gesund und vergnügt waren sie, gesund und vergnügt bleiben sie.

Diese Fabel hätte jeder erfinden können; aber wenige würden sie so unterhaltend zu machen gewußt haben, als Marivaux. Die drolligste Laune, der schnurrigste Witz, die schalkischste Satire, lassen uns vor Lachen kaum zu uns selbst kommen; und die naive Bauernsprache giebt allem eine ganz eigene Würze. Die Uebersetzung ist von Kriegern, der das französische Patois in den hiesigen platten Dialekt meisterhaft zu übertragen gewußt hat. Es ist nur Schade, daß verschiedene Stellen höchst fehlerhaft und verstümmelt abgedruckt worden. Einige müßten nothwendig in der Vorstellung berichtigt und ergänzt werden. Z. E. folgende, gleich in der ersten Scene.

„Jürge. He, he, he! Giv mie doch fief Schillink kleen Geld; ik hev niks, as Gullen un Dahlers.

Lise. He, he, he! Segge doch, hest du Schrullen med dienen fief Schillink kleen Geld? wat wist du damed maaken?

Jürge. He, he, he, he! Giv mie fief Schillink kleen Geld, seg ik die.

Lise. Woto denn, Hans Narr?

Jürge. För düssen Jungen, de mie mienen Bündel op dee Reise hed in unsre Dörp dragen hed, un ik bin gans licht und sacht hergahn.

Lise. Büst du to Foote hergahn?

Jürge. Ja. Wielt't veel cummoder is.

Lise. Da hest du een Maark.

Jürge. Dat is doch noch resnabel. Wo veel maakt,t? Wo veel is dat? Een Maark hed se mie dahn: da, da is't. Nehmt't hen; so ist't richdig.

Lise. Und du verdeist fief Schillink an een Jungen, de die dat Pak dragen hed?

Jürge. Ja! ik met ehm doch een Drankgeld geven.

Valentin. Sollen die fünf Schilling für mich, Herr Jürge?

Jürge. Ja, mien Fründ!

Valentin. Fünf Schilling? ein reicher Erbe! fünf Schillinge? ein Mann von Ihrem Stande! Und wo bleibt die Hoheit der Seele?

Jürge. O! et kumt mie even darop nich an, jy dörft't man seggen. Maake Fro, smiet ehm noch een Schillink heen; by uns regnet man so.“

Wie ist das? Jürge ist zu Fuße gegangen, weil es commoder ist? Er fordert fünf Schillinge, und seine Frau giebt ihm ein Mark, die ihm fünf

Schillinge nicht geben wollte? Die Frau soll dem Jungen noch einen Schilling hinwerfen? warum thut er es nicht selbst? Von dem Marke blieb ihm ja noch übrig. Ohne das Französische wird man sich schwerlich aus dem Hanse finden. Jürge war nicht zu Fuße gekommen, sondern mit der Kutsche; und darauf geht sein „Wielt't veel commoder is.“ Aber die Kutsche ging vielleicht bey seinem Dorfe nur vorbey, und von da, wo er abstieg, ließ er sich bis zu seinem Hause das Bündel nachtragen. dafür giebt er dem Jungen die fünf Schillinge; das Mark giebt ihm nicht die Frau, sondern das hat er für die Kutsche bezahlen müssen; und er erzählt ihr nur, wie geschwind er mit dem Kutscher darüber fertig geworden *).

Den vier und dreyßigsten Abend (Montags, den 29sten Junius) ward der Zerstreute des Regnard aufgeführt.

*) *Blaise.* Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, je n'ons que de grosses piéces.

Claudine. (le contrefaisant) Eh! eh! eh! di donc, Nicaise, avec tes cinq sols de monnoye, qu'est-ce que t'en veux faire?

Blaise. Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, te dis-je.

Claudine. Pourquoi donç, Nicodeme?

Blaise. Pour ce garçon qui apporte mon paquet depis la voiture jusqu'à cheux nous, pendant que je marchoit tout bellement et à mon aise.

Ich glaube schwerlich, daß unsre Großväter den deutschen Titel dieses Stücks verstanden hätten. Noch Schlegel übersetzte Distrait durch Träumer. Zerstreut seyn, ein Zerstreuter, ist lediglich nach der Analogie des Französischen gemacht. Wir wollen nicht untersuchen, wer das Recht hatte, diese Worte zu machen; sondern wir wollen sie brauchen, nachdem sie einmal gemacht sind. Man versteht sie nunmehr, und das ist genug.

Regnard brachte seinen Zerstreuten im Jahre 1697 aufs Theater; und er fand nicht den geringsten Beyfall. Aber vier und dreyßig Jahre darauf, als ihn die Komödianten wieder versuchten, fand er einen so viel größern. Welches Publikum hatte nun Recht? Vielleicht hatten sie beyde nicht Unrecht. Jenes strenge Publikum verwarf das Stück als eine gute förmliche Komödie, wofür es

Claudine. T'es venu dans la voiture?

Blaise. Oui, parce que cela est plus commode.

Claudine. T'a baillé un écu?

Blaise. Oh bien noblement. Combien faut-il? ai-je fait. Un écu, ce m'a-t-on fait. Tenez, le vela, prennez. Tout comme ça.

Claudine. Et tu dépenses cinq sols en porteurs de papuets?

Blaise. Oui, par maniére de recréation.

Arlequin. Est-ce pour moi les cinq sols, Monsieur Blaise?

Blaise. Oui, mon ami, etc.

der Dichter ohne Zweifel ausgab. Dieses geneigtere nahm es für nichts mehr auf, als es ist: für eine Farce, für ein Possenspiel, das zu lachen machen soll; man lachte, und war dankbar. Jenes Publikum dachte:

—— non satis est risu diducere rictum
Auditoris —— —— ——

und dieses:

—— & est quaedam tamen hic quoque virtus.

Außer der Versification, die noch dazu sehr fehlerhaft und nachlässig ist, kann dem Regnard dieses Lustspiel nicht viel Mühe gemacht haben. Den Charakter seiner Hauptperson fand er bey dem La Bruyere völlig entworfen. Er hatte nichts zu thun, als die vornehmsten Züge theils in Handlung zu bringen, theils erzählen zu lassen. Was er von dem Seinigen hinzufügte, will nicht viel sagen.

Wider dieses Urtheil ist nichts einzuwenden; aber wider eine andre Kritik, die den Dichter auf der Seite der Moralität fassen will, desto mehr. Ein Zerstreuter soll kein Vorwurf für die Komödie seyn. Warum nicht? Zerstreut seyn, sagt man, sey eine Krankheit, ein Unglück; und kein Laster. Ein Zerstreuter verdiene eben so wenig ausgelacht zu werden, als einer, der Kopfschmerzen hat.



Die Komödie müsse sich nur mit Fehlern abgeben, die sich verbessern lassen. Wer aber von Natur zerstreut sey, der lasse sich durch Spöttereyen eben so wenig bessern, als ein Hinkender.

Aber ist es denn wahr, daß die Zerstreuung ein Gebrechen der Seele ist, dem unsre besten Bemühungen nicht abhelfen können? Sollte sie wirklich mehr natürliche Verwahrlosung, als üble Angewohnheit seyn? Ich kann es nicht glauben. Sind wir nicht Meister unsrer Aufmerksamkeit? Haben wir es nicht in unsrer Gewalt, sie anzustrengen, sie abzuziehen, wie wir wollen? Und was ist die Zerstreuung anders, als ein unrechter Gebrauch unsrer Aufmerksamkeit? Der Zerstreute denkt, und denkt nur das nicht, was er, seinen jetzigen sinnlichen Eindrücken zufolge, denken sollte. Seine Seele ist nicht entschlummert, nicht betäubt, nicht außer Thätigkeit gesetzt; sie ist nur abwesend, sie ist nur anderwärts thätig. Aber so gut sie dort seyn kann, so gut kann sie auch hier seyn; es ist ihr natürlicher Beruf, bey den sinnlichen Veränderungen ihres Körpers gegenwärtig zu seyn; es kostet Mühe, sich dieses Berufs zu entwöhnen, und es sollte unmöglich seyn, ihr ihn wieder geläufig zu machen?

Doch es sey; die Zerstreuung sey unheilbar; wo steht es denn geschrieben, daß wir in der Komödie



mödie nur über moralische Fehler, nur über verbesserliche Untugenden lachen sollen? Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität, ist lächerlich. Aber lachen und verlachen ist sehr weit aus einander. Wir können über einen Menschen lachen, bey Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im geringsten zu verlachen. So unstreitig, so bekannt dieser Unterschied ist, so sind doch alle Chikanen, welche noch neuerlich Rousseau gegen den Nutzen der Komödie gemacht hat, nur daher entstanden, weil er ihn nicht gehörig in Erwägung gezogen. Moliere, sagt er z. E., macht uns über den Misanthropen zu lachen, und doch ist der Misanthrop der ehrliche Mann des Stücks. Moliere beweiset sich also als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften verächtlich macht. Nicht doch: der Misanthrop wird nicht verächtlich; er bleibt, wer er ist, und das Lachen, welches aus den Situationen entspringt, in die ihn der Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nicht das Geringste. Der Zerstreute gleichfalls; wir lachen über ihn, aber verachten wir ihn darum? Wir schätzen seine übrigen guten Eigenschaften, wie wir sie schätzen sollen; ja ohne sie würden wir nicht einmal über seine Zerstreuung lachen können. Man gebe diese Zerstreuung einem boshaften, nichtswürdigen Manne, und sehe, ob sie noch lä-

cherlich seyn wird. Widrig, ekel, häßlich wird sie seyn; nicht lächerlich.

XXIX.

Den 7ten August, 1767.

Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerliche Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Uebung unsrer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feyerlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken. Zugegeben, daß der Geizige des Moliere nie einen Geizigen, der Spieler des Regnard nie einen Spieler gebessert habe; eingeräumt, daß das Lachen diese Thoren gar nicht bessern könne: desto schlimmer für sie, aber nicht für die Komödie. Ihr ist genug, wenn sie keine verzwei-



selten Krankheiten heilen kann, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freygebigen ist der Geizzige lehrreich; auch dem, der gar nicht spielt, ist der Spieler unterrichtend; die Thorheiten, die sie nicht haben, haben Andere, mit welchen sie leben müssen; es ist ersprießlich, diejenigen zu kennen, mit welchen man in Kollision kommen kann; ersprießlich, sich wider alle Eindrücke des Beyspiels zu verwahren. Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arzeney; und die ganze Moral hat kein kräftigers, wirksamers, als das Lächerliche. —

Das Räthsel, oder, Was den Damen am meisten gefällt, ein Lustspiel in einem Aufzuge von Herrn Löwen, machte diesen Abend den Beschluß.

Wenn Marmontel und Voltaire nicht Erzählungen und Mährchen geschrieben hätten, so würde das französische Theater eine Menge Neuigkeiten haben entbehren müssen. Am meisten hat sich die komische Oper aus diesen Quellen bereichert. Des letztern Ce qui plait aux Dames gab den Stoff zu einem mit Arien untermengten Lustspiele von vier Aufzügen, welches, unter dem Titel La Fée Urgèle, von den italiänischen Komödianten zu Paris, im December 1765. aufgeführt ward. Herr Löwen scheint nicht sowohl dieses Stück, als die Erzählung des Voltaire selbst, vor Augen gehabt

zu haben. Wenn man, bey Beurtheilung einer Bildsäule, mit auf den Marmorblock zu sehen hat, aus welchem sie gemacht worden; wenn die primitive Form dieses Blockes es zu entschuldigen vermag, daß dieses oder jener Glied zu kurz, diese oder jene Stellung zu gezwungen gerathen: so ist die Kritik auf einmal abgewiesen, die Herrn Löwen wegen der Einrichtung seines Stücks in Anspruch nehmen wollte. Mache aus einem Hexenmährchen etwas Wahrscheinlichers, wer da kann! Herr Löwen selbst giebt sein Räthsel für nichts anders, als für eine kleine Plaisanterie, die auf dem Theater gefallen kann, wenn sie gut gespielt wird. Verwandlung und Tanz und Gesang konkurriren zu dieser Absicht; und es wäre bloßer Eigensinn, an Keinem Belieben zu finden. Die Laune des Pedrillo ist zwar nicht original, aber doch gut getroffen. Nur dünkt mich, daß ein Wasserträger oder Stallmeister, der das Abgeschmackte und Wahnsinnige der irrenden Ritterschaft einsieht, sich nicht so recht in eine Fabel passen will, die sich auf die Wirklichkeit der Zauberey gründet, und ritterliche Abentheuer als rühmliche Handlungen eines vernünftigen und tapfern Mannes annimmt. Doch, wie gesagt, es ist eine Plaisanterie; und Plaisanterien muß man nicht zergliedern wollen.

Den fünf und dreyßigsten Abend (Mittwochs, den 1sten Julius) ward, in Gegenwart Sr. Königl.

Majestät von Dännemark, die Rodogune des Peter Corneille aufgeführt.

Corneille bekannte, daß er sich auf dieses Trauerspiel das meiste einbilde, daß er es weit über seinen Cinna und Cid setze, daß seine übrigen Stücke wenig Vorzüge hätten, die in diesem nicht vereint anzutreffen wären: ein glücklicher Stoff, ganz neue Erdichtungen, starke Verse, ein gründliches Raisonnement, heftige Leidenschaften, ein von Akt zu Akt immer wachsendes Interesse. —

Es ist billig, daß wir uns bey dem Meisterstücke dieses großen Mannes verweilen.

Die Geschichte, auf die es gebauet ist, erzählt Appianus Alexandrinus, gegen das Ende seines Buchs von den syrischen Kriegen. „Demetrius, mit dem Zunamen Nikanor, unternahm einen Feldzug gegen die Parther, und lebte als Kriegsgefangener einige Zeit an dem Hofe ihres Königes Phraates, mit dessen Schwester Rodogune er sich vermählte. Inzwischen bemächtigte sich Diodotus, der den vorigen Königen gedient hatte, des syrischen Thrones, und erhob ein Kind, den Sohn des Alexander Nothus, darauf, unter dessen Namen er als Vormund Anfangs die Regierung führte. Bald aber schaffte er den jungen König aus dem Wege, setzte sich selbst die Krone auf, und gab sich den Namen Tryphon. Als Antiochus, der

Bruder des gefangenen Königs das Schicksal desselben, und die darauf erfolgten Unruhen des Reichs, zu Rhodus, wo er sich aufhielt, hörte, kam er nach Syrien zurück, überwand mit vieler Mühe den Tryphon, und ließ ihn hinrichten. Hierauf wandte er seine Waffen gegen den Phraates, und forderte die Befreyung seines Bruders. Phraates, der sich des Schlimmsten besorgte, gab den Demetrius auch wirklich los; aber nichts desto weniger kam es zwischen ihm und dem Antiochus zum Treffen, in welchem dieser den Kürzern zog, und sich aus Verzweiflung selbst entleibte. Demetrius, nachdem er wieder in sein Reich gekehrt war, ward von seiner Gemahlin, Cleopatra, aus Haß gegen die Rodogune, umgebracht; obschon Cleopatra selbst, aus Verdruß über diese Heyrath, sich mit dem nehmlichen Antiochus, seinem Bruder, vermählt hatte. Sie hatte von dem Demetrius zwey Söhne, wovon sie den ältesten, mit Namen Seleukus, der nach dem Tode seines Vaters den Thron bestieg, eigenhändig mit einem Pfeil erschoß; es sey nun, weil sie besorgte, er möchte den Tod seines Vaters an ihr rächen, oder weil sie sonst ihre grausame Gemüthsart dazu veranlaßte. Der jüngste Sohn hieß Antiochus; er folgte seinem Bruder in der Regierung, und zwang seine abscheuliche Mutter, daß sie den Giftbecher, den sie ihm zugedacht hatte, selbst trinken mußte."

In dieser Erzählung lag Stoff zu mehr als Einem Trauerspiele. Es würde Corneillen eben nicht viel mehr Erfindung gekostet haben, einen Tryphon, einen Antiochus, einen Demetrius, einen Seleukus, daraus zu machen, als es ihm, eine Rodogune daraus zu erschaffen, kostete. Was ihn aber vorzüglich darin reizte, war die beleidigte Ehefrau, welche die usurpirten Rechte ihres Ranges und Bettes nicht grausam genug rächen zu können glaubt. Diese also nahm er heraus; und es ist unstreitig, daß sonach sein Stück nicht Rodogune, sondern Cleopatra heißen sollte. Er gestand es selbst, und nur weil er besorgte, daß die Zuhörer diese Königin von Syrien mit jener berühmten letzten Königin von Egypten gleiches Namens verwechseln dürften, wollte er lieber von der zweyten, als von der ersten Person den Titel hernehmen. „Ich glaubte mich, sagt er, dieser Freyheit um so eher bedienen zu können, da ich angemerkt hatte, daß die Alten selbst es nicht für nothwendig gehalten, ein Stück eben nach seinem Helden zu benennen, sondern es ohne Bedenken auch wohl nach dem Chore benannt haben, der an der Handlung doch weit weniger Theil hat, und weit episodischer ist, als Rodogune; so hat z. E. Sophokles eins seiner Trauerspiele die Trachinerinnen genannt, welches man jetziger Zeit schwer-

lich anders, als den sterbenden Herkules nennen würde." Diese Bemerkung ist an und für sich sehr richtig; die Alten hielten den Titel für ganz unerheblich; sie glaubten im geringsten nicht, daß er den Inhalt angeben müsse; genug, wenn dadurch ein Stück von dem andern unterschieden ward, und hierzu ist der kleinste Umstand hinlänglich. Allein, gleichwohl glaube ich schwerlich, daß Sophokles das Stück, welches er die Trachinerinnen überschrieb, würde haben Deianira nennen wollen. Er stand nicht an, ihm einen nichtsbedeutenden Titel zu geben; aber ihm einen verführerischen Titel zu geben, einen Titel, der unsre Aufmerksamkeit auf einen falschen Punkt richtet, dessen möchte er sich ohne Zweifel mehr bedacht haben. Die Besorgniß des Corneille ging hiernächst zu weit; wer die egyptische Cleopatra kennt, weiß auch, daß Syrien nicht Egypten ist, weiß, daß mehr Könige und Königinnen einerley Namen geführt haben; wer aber jene nicht kennt, kann sie auch mit dieser nicht verwechseln. Wenigstens hätte Corneille in dem Stücke selbst, den Namen Cleopatra nicht so sorgfältig vermeiden sollen; die Deutlichkeit hat in dem ersten Akte darunter gelitten; und der deutsche Uebersetzer that daher sehr wohl, daß er sich über die kleine Bedenklichkeit wegsetzte. Kein Skribent, am we-

nigsten ein Dichter, muß seine Leser oder Zuhörer so gar unwissend annehmen; er darf auch gar wohl manchmal denken: was sie nicht wissen, mögen sie fragen!

XXX.

Den 11ten August, 1767.

Cleopatra, in der Geschichte, ermordet ihren Gemahl, erschießt den einen von ihren Söhnen, und will den andern mit Gift vergeben. Ohne Zweifel folgte ein Verbrechen aus dem andern, und sie hatten alle im Grunde nur eine und eben dieselbe Quelle. Wenigstens läßt es sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die einzige Eifersucht ein wüthendes Eheweib zu einer eben so wüthenden Mutter machte. Sich eine zweyte Gemahlin an die Seite gestellt zu sehen, mit dieser die Liebe ihres Gatten und die Hoheit ihres Ranges zu theilen, brachte ein empfindliches und stolzes Herz leicht zu dem Entschlusse, das gar nicht zu besitzen, was es nicht allein besitzen konnte. Demetrius muß nicht leben, weil er für Cleopatra nicht allein leben will. Der schuldige Gemahl fällt; aber

in ihm fällt auch ein Vater, der rächende Söhne hinterläßt. An diese hat die Mutter in der Hitze ihrer Leidenschaft nicht gedacht, oder nur als an ihre Söhne gedacht, von deren Ergebenheit sie versichert sey, oder deren kindlicher Eifer doch, wenn er unter Aeltern wählen müßte, unfehlbar sich für den zuerst beleidigten Theil erklären würde. Sie fand es aber so nicht; der Sohn ward König, und der König sah in Cleopatra nicht die Mutter, sondern die Königsmörderin. Sie hatte alles von ihm zu fürchten; und von dem Augenblicke an, er alles von ihr. Noch kochte die Eifersucht in ihrem Herzen; noch war der treulose Gemahl in seinen Söhnen übrig; sie fing an, alles zu hassen, was sie erinnern mußte, ihn einmal geliebt zu haben; die Selbsterhaltung stärkte diesen Haß; die Mutter war fertiger als der Sohn, die Beleidigerin fertiger, als der Beleidigte; sie beging den zweyten Mord, um den ersten ungestraft begangen zu haben; sie beging ihn an ihrem Sohne, und beruhigte sich mit der Vorstellung, daß sie ihn nur an dem begehe, der ihr eignes Verderben beschlossen habe, daß sie eigentlich nicht morde, daß sie ihrer Ermordung nur zuvorkomme. Das Schicksal des ältern Sohnes wäre auch das Schicksal des jüngern geworden; aber dieser war rascher, oder war glücklicher.

Er zwingt die Mutter, das Gift zu trinken, das sie ihm bereitet hat; ein unmenschliches Verbrechen rächet das andere; und es kommt bloß auf die Umstände an, auf welcher Seite wir mehr Verabscheuung, oder mehr Mitleid empfinden sollen.

Dieser dreyfache Mord würde nur eine Handlung ausmachen, die ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende in der nehmlichen Leidenschaft der nehmlichen Person hätte. Was fehlt ihr noch zum Stoffe einer Tragödie? Für das Genie fehlt ihr nichts; für den Stümper, alles. Da ist keine Liebe, da ist keine Verwicklung, keine Erkennung, kein unerwarteter wunderbarer Zwischenfall; alles geht seinen natürlichen Gang. Dieser natürliche Gang reizt das Genie; und den Stümper schrekket er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurück zu führen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das in einander Gegründete, sondern nur auf das Aehnliche oder Unähnliche geht,

wenn er sich an Werke wagt, die dem Genie allein vorgespart bleiben sollten, hält sich bey Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese mit einander zu verbinden, ihre Fäden so durch einander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann er, der Witz; und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiednen Farben, entstehet denn eine Contextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberey Changeant nennet; ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb ist; der beydes ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheint; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder.

Nun urtheile man, ob der große Corneille seinen Stoff mehr als ein Genie, oder als ein witziger Kopf bearbeitet habe. Es bedarf zu dieser Beurtheilung weiter nichts, als die Anwendung eines Satzes, den niemand in Zweifel zieht: das Genie liebt Einfalt; der Witz, Verwicklung.

Cleopatra bringt, in der Geschichte ihren Gemahl aus Eifersucht um. Aus Eifersucht? dachte Corneille: das wäre ja eine ganz gemeine Frau; nein, meine Cleopatra muß eine Heldin seyn, die

noch wohl ihren Mann gern verloren hätte, aber durchaus nicht den Thron; daß ihr Mann Rodogunen liebt, muß sie nicht so sehr schmerzen, als daß Rodogune Königin seyn soll, wie sie; das ist weit erhabner. —

Ganz recht; weit erhabner und — weit unnatürlicher. Denn einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, ein gekünstelteres Laster, als die Eifersucht. Zweytens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher, als der Stolz eines Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltsamkeiten aus; es soll Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen; nur durch Liebkosungen soll es herrschen, und soll nicht mehr beherrschen wollen, als es genießen kann. Eine Frau, der das Herrschen, bloß des Herrschens wegen, gefällt, bey der alle Neigungen dem Ehrgeize untergeordnet sind, die keine andre Glückseligkeit kennt, als zu gebieten, zu tyrannisiren, und ihren Fuß ganzen Völkern auf den Nacken zu setzen: so eine Frau kann wohl einmal, auch mehr als einmal, wirklich gewesen seyn; aber sie ist dem ungeachtet eine Ausnahme, und wer eine Ausnahme schildert, schildert unstreitig das minder Natürliche. Die Cleopatra des Corneille, die so eine Frau ist, die ihren Ehrgeiz, ihren beleidigten Stolz zu befriedigen sich

alle Verbrechen erlaubt, die mit nichts als mit machiavellischen Maximen um sich wirft, ist ein Ungeheuer ihres Geschlechts, und Medea ist gegen sie tugendhaft und liebenswürdig. Denn alle die Grausamkeiten, welche Medea begeht, begeht sie aus Eifersucht. Einer zärtlichen, eifersüchtigen Frau will ich noch alles vergeben; sie ist das, was sie seyn soll, nur zu heftig. Aber gegen eine Frau, die aus kaltem Stolze, aus überlegtem Ehrgeizze, Frevelthaten verübt, empört sich das ganze Herz; und alle Kunst des Dichters kann sie uns nicht interessant machen. Wir staunen sie an, wie wir ein Monstrum anstaunen; und wenn wir unsere Neugierde gesättigt haben, so danken wir dem Himmel, daß sich die Natur nur alle tausend Jahre einmal so verirrt, und ärgern uns über den Dichter, der uns dergleichen Mißgeschöpfe für Menschen verkaufen will, deren Kenntniß uns ersprießlich seyn könnte. Man gehe die ganze Geschichte durch; unter funfzig Frauen, die ihre Männer vom Throne gestürzt und ermordet haben, ist kaum Eine, von der man nicht beweisen könnte, daß nur beleidigte Liebe sie zu diesem Schritte bewogen. Aus bloßem Regierungsneide, aus bloßem Stolze das Scepter selbst zu führen, welches ein liebreicher Ehemann führte, hat sich schwerlich eine so weit vergangen. Viele, nach-

dem sie als beleidigte Gattinnen die Regierung an sich gerissen, haben diese Regierung hernach mit allem männlichen Stolze verwaltet; das ist wahr. Sie hatten bey ihren kalten mürrischen, treulosen Gatten alles, was die Unterwürfigkeit Kränkendes hat, zu sehr erfahren, als daß ihnen nachher ihre mit der äußersten Gefahr erlangte Unabhängigkeit nicht um so viel schätzbarer hätte seyn sollen. Aber sicherlich hat keine das bey sich gedacht und empfunden, was Corneille seine Cleopatra selbst von sich sagen läßt: die unsinnigsten Bravaden des Lasters. Der größte Bösewicht weiß sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst zu überreden, daß das Laster, welches er begeht, kein so großes Laster sey, oder daß ihn die unvermeidliche Nothwendigkeit es zu begehen zwinge. Es ist wider alle Natur, daß er sich des Lasters, als Lasters, rühmt; und der Dichter ist äußerst zu tadeln, der aus Begierde etwas Glänzendes und Starkes zu sagen, uns das menschliche Herz so verkennen läßt, als ob seine Grundneigungen auf das Böse, als auf das Böse, gehen könnten.

Dergleichen mißgeschilderte Charaktere, dergleichen schaudernde Tiraden, sind indeß bey keinem Dichter häufiger, als bey Corneillen, und es könnte leicht seyn, daß sich zum Theil sein Beyname des Großen mit darauf gründete. Es ist wahr,

alles athmet bey ihm Heroismus; aber auch das, was keines fähig seyn sollte, und wirklich auch keines fähig ist: das Laster. Den Ungeheuern, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen; aber nicht den Großen. Denn nichts ist groß, was nicht wahr ist.

XXXI.

Den 14ten August, 1767.

In der Geschichte rächt sich Cleopatra bloß an ihrem Gemahle; an Rodogunen konnte oder wollte sie sich nicht rächen. Bey dem Dichter ist jene Rache längst vorbey; die Ermordung des Demetrius wird bloß erzählt, und alle Handlung des Stücks geht auf Rodogunen. Corneille will seine Cleopatra nicht auf halbem Wege stehen lassen; sie muß sich noch gar nicht gerächt zu haben glauben, wenn sie sich nicht auch an Rodogunen rächt. Einer Eifersüchtigen ist es allerdings natürlich, daß sie gegen ihre Nebenbuhlerin noch unversöhnlicher ist, als gegen ihren treulosen Gemahl. Aber die Cleopatra des Corneille, wie gesagt, ist wenig oder gar

gar nicht eifersüchtig; sie ist bloß ehrgeizig; und die Rache einer Ehrgeizigen sollte nie der Rache einer Eifersüchtigen ähnlich seyn. Beyde Leidenschaften sind zu sehr unterschieden, als daß ihre Wirkungen die nehmlichen seyn könnten. Der Ehrgeiz ist nie ohne eine Art von Edelmuth, und die Rache streitet mit dem Edelmuthe zu sehr, als daß die Rache des Ehrgeizigen ohne Maß und Ziel seyn sollte. So lange er seinen Zweck verfolgt, kennet sie keine Gränzen; aber kaum hat er diesen erreicht, kaum ist seine Leidenschaft befriedigt, als auch seine Rache kälter und überlegender zu werden anfängt. Er proportionirt sie nicht sowohl nach dem erlittenen Nachtheile, als vielmehr nach dem noch zu besorgenden. Wer ihm nicht weiter schaden kann, von dem vergißt er es auch wohl, daß er ihm geschadet hat. Wen er nicht zu fürchten hat, den verachtet er; und wen er verachtet, der ist weit unter seiner Rache. Die Eifersucht hingegen ist eine Art von Neid; und Neid ist ein kleines, kriechendes Laster, das keine andere Befriedigung kennt, als das gänzliche Verderben seines Gegenstandes. Sie tobt in einem Feuer fort; nichts kann sie versöhnen; da die Beleidigung, die sie erweckt hat, nie aufhört, die nehmliche Beleidigung zu seyn, und immer wächst, je länger sie dauert: so kann auch ihr Durst nach Rache nie

erlöschen, die sie spät oder früh, immer mit gleichem Grimme, vollziehen wird. Gerade so ist die Rache der Cleopatra beym Corneille; und die Mißhelligkeit, in der diese Rache also mit ihrem Charakter steht, kann nicht anders als äußerst beleidigend seyn. Ihre stolzen Gesinnungen, ihr unbändiger Trieb nach Ehre und Unabhängigkeit, lassen sie uns als eine große, erhabne Seele betrachten, die alle unsere Bewunderung verdient. Aber ihr tückischer Groll, ihre hämische Rachsucht gegen eine Person, von der ihr weiter nichts zu befürchten steht, die sie in ihrer Gewalt hat, der sie, bey dem geringsten Funken von Edelmuth, vergeben müßte; ihr Leichtsinn, mit dem sie nicht allein selbst Verbrechen begeht, mit dem sie auch Andern die unsinnigsten so plump und geradehin zumuthet; machen sie uns wiederum so klein, daß wir sie nicht genug verachten zu können glauben. Endlich muß diese Verachtung nothwendig jene Bewunderung aufzehren, und es bleibt in der ganzen Cleopatra nichts übrig, als ein häßliches abscheuliches Weib, das immer sprudelt und raset, und die erste Stelle im Tollhause verdient.

Aber nicht genug, daß Cleopatra sich an Rodogunen rächt: der Dichter will, daß sie es auf eine ganz ausnehmende Weise thun soll. Wie fängt er dieses an? Wenn Cleopatra selbst Rodogunen

aus dem Wege schafft, so ist das Ding viel zu natürlich: denn was ist natürlicher, als seine Feindin hinzurichten? Ginge es nicht an, daß zugleich eine Liebhaberin in ihr hingerichtet würde? Und daß sie von ihrem Liebhaber hingerichtet würde? Warum nicht? Laßt uns erdichten, daß Rodogune mit dem Demetrius noch nicht völlig vermählt gewesen; laßt uns erdichten, daß nach seinem Tode sich die beyden Söhne in die Braut des Vaters verliebt haben; laßt uns erdichten, daß die beyden Söhne Zwillinge sind, daß dem ältesten der Thron gehört, daß die Mutter es aber beständig verborgen gehalten, welcher von ihnen der älteste sey; laßt uns erdichten, daß sich endlich die Mutter entschlossen, dieses Geheimniß zu entdecken, oder vielmehr nicht zu entdecken, sondern an dessen Statt denjenigen für den ältesten zu erklären, und ihn dadurch auf den Thron zu setzen, welcher eine gewisse Bedingung eingehen wolle; laßt uns erdichten, daß diese Bedingung der Tod der Rodogune sey. Nun hätten wir ja, was wir haben wollten: beyde Prinzen sind in Rodogunen sterblich verliebt; wer von beyden seine Geliebte umbringen will, der soll regieren.

Schön; aber könnten wir den Handel nicht noch mehr verwickeln? Könnten wir die guten Prinzen nicht in noch größere Verlegenheit setzen? Wir wollen versuchen. Laßt uns also weiter er-

dichten, daß Rodogune den Anschlag der Cleopatra erfährt; laßt uns weiter erdichten, daß sie zwar einen von den Prinzen vorzüglich liebt, aber es ihm nicht bekannt hat, auch sonst keinem Menschen es bekannt hat, noch bekennen will, daß sie fest entschlossen ist, unter den Prinzen weder diesen geliebtern, noch den, welchem der Thron heimfallen dürfte, zu ihrem Gemahle zu wählen, daß sie allein den wählen wolle, welcher sich ihr am würdigsten erzeigen werde; Rodogune muß gerächt seyn wollen, muß an der Mutter der Prinzen gerächt seyn wollen; Rodogune muß ihnen erklären: wer mich von euch haben will, der ermorde seine Mutter!

Bravo! Das nenne ich doch noch eine Intrigue! Diese Prinzen sind gut angekommen! Die sollen zu thun haben, wenn sie sich herauswickeln wollen! Die Mutter sagt zu ihnen: wer von euch regieren will, der ermorde seine Geliebte! Und die Geliebte sagt: wer mich haben will, ermorde seine Mutter! Es versteht sich, daß es sehr tugendhafte Prinzen seyn müssen, die einander von Grund der Seele lieben, die viel Respekt für den Teufel von Mama, und eben so viel Zärtlichkeit für eine liebäugelnde Furie von Gebieterin haben. Denn wenn sie nicht beyde sehr tugendhaft sind, so ist die Verwicklung so arg nicht,

als es scheint; oder sie ist zu arg, daß es gar nicht möglich ist, sie wieder aufzuwickeln. Der eine geht hin und schlägt die Prinzessin todt, um den Thron zu haben: damit ist es aus. Oder der andre geht hin und schlägt die Mutter todt, um die Prinzessin zu haben; damit ist es wieder aus. Oder sie gehen beyde hin, und schlagen die Geliebte todt, und wollen beyde den Thron haben: so kann es gar aus werden. Oder sie schlagen beyde die Mutter todt, und wollen beyde das Mädchen haben; und so kann es wieder nicht auswerden. Aber wenn sie beyde fein tugendhaft sind, so will keiner weder die eine noch die andere todt schlagen; so stehen sie beyde hübsch und sperren das Maul auf, und wissen nicht, was sie thun sollen: und das ist eben die Schönheit davon. Freylich wird das Stück dadurch ein sehr sonderbares Ansehen bekommen, daß die Weiber darin ärger als rasende Männer, und die Männer weibischer als die armseligsten Weiber handeln: aber was schadet das? Vielmehr ist dieses ein Vorzug des Stückes mehr; denn das Gegentheil ist so gewöhnlich, so abgedroschen! —

Doch im Ernst: ich weiß nicht, ob es viel Mühe kostet, dergleichen Erdichtungen zu machen; ich habe es nie versucht, ich möchte es auch schwerlich jemals versuchen. Aber das weiß ich, daß es einem sehr sauer wird, dergleichen Erdichtungen zu verdauen.

Nicht zwar, weil es blosse Erdichtungen sind; weil nicht die mindeste Spur in der Geschichte davon zu finden. Diese Bedenklichkeit hätte sich Corneille immer ersparen können. „Vielleicht, sagt er, dürfte man zweifeln, ob sich die Freyheit der Poesie so weit erstreckt, daß sie unter bekannten Namen eine ganze Geschichte erdenken darf; so wie ich es hier gemacht habe, wo nach der Erzählung im ersten Akte, welche die Grundlage des folgenden ist, bis zu den Wirkungen im fünften, nicht das Geringste vorkommt, welches einigen historischen Grund hätte. Doch, fährt er fort, mich dünkt, wenn wir nur das Resultat einer Geschichte beybehalten, so sind alle vorläufigen Umstände, alle Einleitungen zu diesem Resultate in unserer Gewalt. Wenigstens wüßte ich mich keiner Regel dawider zu erinnern, und die Ausübung der Alten ist völlig auf meiner Seite. Denn man vergleiche nur einmal die Elektra des Sophokles mit der Elektra des Euripides, und sehe, ob sie mehr mit einander gemein haben, als das blosse Resultat, die letzten Wirkungen in den Begegnissen ihrer Heldin, zu welchen jeder auf einem besondern Wege, durch ihm eigenthümliche Mittel gelangt, so daß wenigstens eine davon nothwendig ganz und gar die Erfindung ihres Verfassers seyn muß. Oder man werfe nur die Augen auf Iphigenia in



Tauris, die uns Aristoteles zum Muster einer vollkommenen Tragödie giebt, und die doch sehr darnach aussieht, daß sie weiter nichts als eine Erdichtung ist, indem sie sich bloß auf das Vorgeben gründet, daß Diana die Iphigenia in einer Wolke von dem Altare, auf welchem sie geopfert werden sollte, entrückt, und ein Reh an ihrer Stelle untergeschoben habe. Vornehmlich aber verdient die Helena des Euripides bemerkt zu werden, wo sowohl die Haupthandlung, als die Episoden, sowohl der Knoten, als die Auflösung, gänzlich erdichtet sind, und aus der Historie nichts als die Namen haben."

Allerdings durfte Corneille mit den historischen Umständen nach Gutdünken verfahren. Er durfte z. E. Rodogunen so jung annehmen, als er wollte; und Voltaire hat sehr Unrecht, wenn er auch hier wiederum aus der Geschichte nachrechnet, daß Rodogune so jung nicht könne gewesen seyn; sie habe den Demetrius geheyrathet, als die beyden Prinzen, die jetzt doch wenigstens zwanzig Jahre haben müßten, noch in ihrer Kindheit gewesen wären. Was geht das den Dichter an? Seine Rodogune hat den Demetrius gar nicht geheyrathet; sie war sehr jung, als sie der Vater heyrathen wollte, und nicht viel älter, als sich die Söhne in sie verliebten. Voltaire ist mit seiner historischen Kon-

trolle ganz unleidlich. Wenn er doch lieber die Data in seiner allgemeinen Weltgeschichte dafür verificiren wollte!

XXXII.

Den 18ten August, 1767.

Mit den Beyspielen der Alten hätte Corneille noch weiter zurück gehen können. Viele stellen sich vor, daß die Tragödie in Griechenland wirklich zur Erneuerung des Andenkens großer und sonderbarer Begebenheiten erfunden worden; daß ihre erste Bestimmung also gewesen, genau in die Fußstapfen der Geschichte zu treten, und weder zur Rechten, noch zur Linken auszuweichen. Aber sie irren sich. Denn schon Thespis ließ sich um die historische Richtigkeit ganz unbekümmert *). Es ist wahr, er zog sich darüber einen harten Verweis von dem Solon zu. Doch ohne zu sagen, daß Solon sich besser auf die Gesetze des Staats, als der Dichtkunst verstanden: so läßt sich den Folgerungen, die man aus seiner Mißbilligung ziehen

*) Diogenes Laërtius. Lib. I. §. 50.

könnte, auf eine andere Art ausweichen. Die Kunst bediente sich unter dem Thespis schon aller Vorrechte, als sie sich, von Seiten des Nutzens, ihrer noch nicht würdig erzeigen konnte. Thespis ersann, erdichtete, ließ die bekanntesten Personen sagen und thun, was er wollte: aber er wußte seine Erdichtungen vielleicht weder wahrscheinlich, noch lehrreich zu machen. Solon bemerkte in ihnen also nur das Unwahre, ohne die geringste Vermuthung von dem Nützlichen zu haben. Er eiferte wider ein Gift, welches, ohne sein Gegengift mit sich zu führen, leicht von übeln Folgen seyn könnte.

Ich fürchte sehr, Solon dürfte auch die Erdichtungen des großen Corneille nichts als leidige Lügen genannt haben. Denn wozu alle diese Erdichtungen? Machen sie in der Geschichte, die er damit überladet, das geringste wahrscheinlicher? Sie sind nicht einmal für sich selbst wahrscheinlich. Corneille prahlte damit, als mit sehr wunderbaren Anstrengungen der Erdichtungskraft; und er hätte doch wohl wissen sollen, daß nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten, einen schöpferischen Geist beweise.

Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne mordet; eine solche That kann Schrecken und Mitleid erwecken, und er

nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm weiter nichts, als das bloße Faktum, und dieses ist eben so häßlich als außerordentlich. Es giebt höchstens drey Scenen, und da es von allen nähern Umständen entblößt ist, drey unwahrscheinliche Scenen. — Was thut also der Poet?

So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird ihm entweder die Unwahrscheinlichkeit oder die magere Kürze der größere Mangel eines Stückes scheinen.

Ist er in dem ersten Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht seyn, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinlichen Verbrechen nicht wohl anders als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Möglichkeit bloß auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen; wird er suchen, die Vorfälle, welche die Charaktere in Handlung setzen, so nothwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmählige Stufen durchzuführen: daß wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahr-

nehmen; daß wir bey jedem Schritte, den er seine Personen thun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn, in dem nehmlichen Grade der Leidenschaft, bey der nehmlichen Lage der Sachen, selbst gethan haben; daß uns nichts dabey befremdet, als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, vor dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahin reißt, und voll Schrecken über das Bewußtseyn befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu begehen, die wir bey kaltem Blute noch so weit von uns entfernt zu seyn glaubten. — Und schlägt der Dichter diesen Weg ein, sagt ihm sein Genie, daß er darauf nicht schimpflich ermatten werde: so ist mit eins auch jene magere Kürze seiner Fabel verschwunden; es bekümmert ihn nun nicht mehr, wie er mit so wenigen Vorfällen fünf Akte füllen wolle; ihm ist nur bange, daß fünf Akte allen den Stoff nicht fassen werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer mehr und mehr vergrößert, wenn er einmal der verborgenen Organisation desselben auf die Spur gekommen ist, und sie zu entwickeln versteht.

Hingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdient, der weiter nichts als ein witziger

Kopf als ein guter Versifikateur ist, dem, sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstößig seyn, daß er vielmehr eben hierin das Wunderbare desselben zu finden vermeint, welches er auf keine Weise vermindern dürfe, wenn er sich nicht selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid zu erregen. Denn er weiß so wenig, worin eigentlich dieses Schrekken und dieses Mitleid bestehet, daß er, um jenes hervorzubringen, nicht sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge, genug häufen zu können glaubt, und um dieses zu erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Frevelthaten nehmen zu müssen vermeint. Kaum hat er also in der Geschichte eine Cleopatra, eine Mörderin ihres Gemahls und ihrer Söhne, aufgejagt, so sieht er, um eine Tragödie daraus zu machen, weiter nichts dabey zu thun, als die Lücken zwischen beyden Verbrechen auszufüllen, und sie mit Dingen auszufüllen, die wenigstens eben so befremdend sind, als diese Verbrechen selbst. Alles dieses, seine Erfindungen und die historischen Materialien, knetet er dann in einen fein langen, fein schwer zu fassenden Roman zusammen; und wenn er es so gut zusammen geknetet hat, als sich nur immer Hechsel und Mehl zusammen kneten lassen;

so bringt er seinen Teig auf das Dratgerippe von Akten und Scenen, läßt erzählen und erzählen, läßt rasen und reimen, — und in vier, sechs Wochen, nachdem ihm das Reimen leichter oder saurer ankommt, ist das Wunder fertig; es heißt ein Trauerspiel, — wird gedruckt und aufgeführt, — gelesen und angesehen, — bewundert oder ausgepfiffen, — beybehalten oder vergessen, so wie das liebe Glück will. Denn et habent sua fata libelli.

Darf ich es wagen, die Anwendung hiervon auf den großen Corneille zu machen? Oder brauche ich sie noch lange zu machen? — Nach dem geheimnißvollen Schicksale, welches die Schriften so gut als die Menschen haben, ist seine Rodogune, nun länger als hundert Jahre, als das größte Meisterstück des größten tragischen Dichters von ganz Frankreich, und gelegentlich mit von ganz Europa, bewundert worden. Kann eine hundertjährige Bewunderung wohl ohne Grund seyn? Wo haben die Menschen so lange ihre Augen, ihre Empfindung gehabt? War es von 1644 bis 1767 allein dem hamburgischen Dramaturgisten aufbehalten, Flecken in der Sonne zu sehen, und ein Gestirn auf ein Meteor herabzusetzen?

O nein! Schon im vorigen Jahrhunderte saß einmal ein ehrlicher Hurone in der Bastille zu

Paris; dem ward die Zeit lang, ob er schon in Paris war; und vor langer Weile studirte er die französischen Poeten; diesem Huronen wollte die Rodogune gar nicht gefallen. Hernach lebte, zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, irgendwo in Italien, ein Pedant, der hatte den Kopf von den Trauerspielen der Griechen und seiner Landsleute des sechszehnten Jarhunderts voll, und er fand an der Rodogune gleichfalls vieles auszusetzen. Endlich kam vor einigen Jahren sogar auch ein Franzose, sonst ein gewaltiger Verehrer des Corneilleschen Namens, (denn, weil er reich war, und ein sehr gutes Herz hatte, so nahm er sich einer armen verlaßnen Enkelin dieses großen Dichters an, ließ sie unter seinen Augen erziehen, lehrte sie hübsche Verse machen, sammelte Almosen für sie, schrieb zu ihrer Aussteuer einen großen einträglichen Commentar über die Werke ihres Großvaters u. s. w.) aber gleichwohl erklärte er die Rodogune für ein sehr ungereimtes Gedicht, und wollte sich des Todes verwundern, wie ein so großer Mann, als der große Corneille, solch widersinniges Zeug habe schreiben können. — Bey einem von diesen ist der Dramaturgist unstreitig in die Schule gegangen; und aller Wahrscheinlichkeit nach bey dem letztern; denn es ist doch gemeiniglich ein Franzose, der den Ausländern über die Fehler eines Franzosen die

Augen eröffnet. Diesem ganz gewiß betet er nach; — oder ist es nicht diesem, wenigstens dem Welschen, wo nicht gar dem Huronen. Von einem muß er es doch haben. Denn daß ein Deutscher selbst dächte, von selbst die Kühnheit hätte, an der Vortrefflichkeit eines Franzosen zu zweifeln, wer kann sich das einbilden?

Ich rede von diesen meinen Vorgängern mehr, bey der nächsten Wiederholung der Rodogune. Meine Leser wünschen aus der Stelle zu kommen; und ich mit ihnen. Jetzt nur ein Wort von der Uebersetzung, nach welcher dieses Stück aufgeführet worden. Es war nicht die alte Wolfenbüttelsche von Bressand, sondern eine ganz neue, hier verfertigte, die noch ungedruckt liegt; in gereimten Alexandrinern. Sie darf sich gegen die beste von dieser Art nicht schämen, und ist voll starker, glücklicher Stellen. Der Verfasser aber, weiß ich, hat zu viel Einsicht und Geschmack, als daß er sich einer so undankbaren Arbeit noch einmal unterziehen wollte. Corneillen gut zu übersetzen, muß man bessere Verse machen können, als er selbst.

XXXIII.

Den 21sten August, 1767.

Den sechs und dreyßigsten Abend (Freytags, den 3ten Julius,) ward das Lustspiel des Herrn Favart, Soliman der Zweyte, ebenfalls in Gegenwart Sr. Königl. Majestät von Dänemark aufgeführt.

Ich mag nicht untersuchen, wie weit es die Geschichte bestätigt, daß Soliman II. sich in eine europäische Sklavin verliebt habe, die ihn so zu fesseln, so nach ihrem Willen zu lenken gewußt, daß er, wider alle Gewohnheit seines Reichs, sich förmlich mit ihr verbinden, und sie zur Kaiserin erklären müssen. Genug, daß Marmontel hierauf eine von seinen moralischen Erzählungen gegründet, in der er aber jene Sklavin, die eine Italiänerin soll gewesen seyn, zu einer Französin macht; ohne Zweifel, weil er es ganz unwahrscheinlich gefunden, daß irgend eine andere Schöne, als eine französische, einen so seltnen Sieg über einen Großtürken erhalten können.

Ich weiß nicht, was ich eigentlich zu der Erzählung des Marmontel sagen soll; nicht, daß sie nicht mit vielem Witze angelegt, mit allen den

den feinen Kenntnissen der großen Welt, ihrer Eitelkeit und ihres Lächerlichen, ausgeführt, und mit der Eleganz und Anmuth geschrieben wäre, welche diesem Verfasser so eigen sind; von dieser Seite ist sie vortrefflich, allerliebst Aber es soll eine moralische Erzählung seyn, und ich kann nur nicht finden, wo ihr das Moralische sitzt. Allerdings ist sie nicht so schlüpfrig, so anstößig, als eine Erzählung des La Fontaine oder Grecourt; aber ist sie darum moralisch, weil sie nicht ganz unmoralisch ist?

Ein Sultan, der in dem Schooße der Wollüste gähnt, dem sie der alltägliche und durch nichts erschwerte Genuß unschmackhaft und ekel gemacht hat, der seine schlaffen Nerven durch etwas ganz Neues, ganz Besonderes, wieder gespannt und gereizt wissen will, um den sich die feinste Sittlichkeit, die raffinirteste Zärtlichkeit umsonst bewirbt, vergebens erschöpft: dieser kranke Wollüstling ist der leidende Held in der Erzählung. Ich sage, der leidende: der Lecker hat sich mit zu vielen Süßigkeiten den Magen verdorben; nichts will ihm mehr schmecken; bis er endlich auf etwas verfällt, was jedem gesunden Magen Abscheu erwekken würde: auf faule Eyer, auf Rattenschwänze und Raupenpasteten; die schmecken ihm. Die edelste, bescheidenste Schönheit, mit dem schmach-

tendsten Auge, groß und blau, mit der unschuldigsten empfindlichsten Seele, beherrscht den Sultan, — bis sie gewonnen ist. Eine andere, majestätischer in ihrer Form, blendender von Kolorit, blühende Suada auf ihren Lippen, und in ihrer Stimme das ganze liebliche Spiel bezaubernder Töne, eine wahre Muse, nur verführerischer, wird — genossen, und vergessen. Endlich erscheint ein weibliches Ding, flüchtig, unbedachtsam, wild, witzig bis zur Unverschämtheit, lustig bis zum Tollen, viel Physiognomie, wenig Schönheit, niedlicher als wohlgestaltet, Taille, aber keine Figur; dieses Ding, als es den Sultan erblickt, fällt mit der plumpesten Schmeicheley, wie mit der Thüre ins Haus: Graces au ciel, voici une figure humaine! — (Eine Schmeicheley, die nicht bloß dieser Sultan, auch mancher deutsche Fürst, dann und wann etwas feiner, dann und wann aber auch wohl noch plumper, zu hören bekommt, und mit der unter zehnen neune, so gut wie der Sultan, vorlieb genommen haben, ohne die Beschimpfung, die sie wirklich enthält, zu fühlen.) Und so wie dieses Eingangscompliment, so das Uebrige. — Vous êtes beaucoup mieux, qu'il n'appartient á un Turc; vous avés même quelque chose d'un François. — En vérité ces Turcs sont plaisants. — Je me charge d'apprendre à vivre à ce Turc. — Je ne dé-

l'espére pas d'en faire quelque jour un François. — Dennoch gelingt es dem Dinge. Es lacht und schilt, es droht und spottet, es liebäugelt und mault, bis der Sultan, nicht genug, ihm zu Gefallen, dem Seraglio eine neue Gestalt gegeben zu haben, auch Reichsgesetze abändern, und Geistlichkeit und Pöbel wider sich aufzubringen Gefahr laufen muß, wenn er anders mit ihr eben so glücklich seyn will, als schon der und jener, wie sie ihm selbst bekennt, in ihrem Vaterlande mit ihr gewesen. Das verlohnte sich der Mühe!

Marmontel fängt seine Erzählung mit der Betrachtung an, daß große Staatsveränderungen oft durch sehr geringfügige Kleinigkeiten veranlaßt worden, und läßt den Sultan mit der heimlichen Frage an sich selbst schließen: wie ist es möglich, daß eine kleine aufgestülpte Nase die Gesetze eines Reiches hat umstoßen können? Man sollte also fast glauben, daß er bloß diese Bemerkung, dieses anscheinende Mißverhältniß zwischen Ursache und Wirkung, durch ein Exempel habe erläutern wollen. Doch diese Lehre wäre unstreitig zu allgemein, und er entdeckt uns in der Vorrede selbst, daß er eine ganz andere und weit speciellere dabey zur Absicht gehabt. „Ich nahm mir vor, sagt er, die Thorheit derjenigen zu zeigen, welche ein Frauenzimmer durch Ansehen und Gewalt zur Gefälligkeit

bringen wollen; ich wählte also zum Beyspiele einen Sultan und eine Sklavin, als die zwey Extreme der Herrschaft und Abhängigkeit." Allein Marmontel muß sicherlich auch diesen seinen Vorsatz während der Ausarbeitung vergessen haben; fast nichts zielt dahin ab; man sieht nicht den geringsten Versuch einiger Gewaltsamkeit von Seiten des Sultans; er ist gleich bey den ersten Insolenzen, die ihm die galante Französin sagt, der zurückhaltendste, nachgebendste, gefälligste, folgsamste, unterthänigste Mann, la meilleure pâte de mari, als kaum in Frankreich zu finden seyn würde. Also nur gerade heraus; entweder es liegt gar keine Moral in dieser Erzählung des Marmontel, oder es ist die, auf welche ich, oben bey dem Charakter des Sultans, gewiesen: der Käfer, wenn er alle Blumen durchschwärmt hat, bleibt endlich auf dem Miste liegen.

Doch Moral oder keine Moral; dem dramatischen Dichter ist es gleich viel, ob sich aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit folgen läßt, oder nicht; und also war die Erzählung des Marmontel darum nichts mehr, und nichts weniger geschickt, auf das Theater gebracht zu werden. Das that Favart, und sehr glücklich. Ich rathe allen, die unter uns das Theater aus ähnlichen Erzählungen bereichern wollen, die Favartsche Ausführung mit

dem Marmontelschen Urstoffe zusammen zu halten. Wenn sie die Gabe zu abstrahiren haben, so werden ihnen die geringsten Veränderungen, die dieser gelitten, und zum Theil leiden müssen, lehrreich seyn, und ihre Empfindung wird sie auf manchen Handgriff leiten, der ihrer blossen Spekulation wohl unentdeckt geblieben wäre, den noch kein Kritiker zur Regel generalisirt hat, ob er es schon verdiente, und der öfters mehr Wahrheit, mehr Leben in ihr Stück bringen wird, als alle die mechanischen Gesetze, mit denen sich kahle Kunstrichter herumschlagen, und deren Beobachtung sie lieber, dem Genie zum Trotze, zur einzigen Quelle der Vollkommenheit eines Drama machen möchten.

Ich will nur bey Einer von diesen Veränderungen stehen bleiben. Aber ich muß vorher das Urtheil anführen, welches Franzosen selbst über das Stück gefällt haben *). Anfangs äußern sie ihre Zweifel gegen die Grundlage des Marmontel. „Soliman der Zweyte, sagen sie, war einer von den größten Fürsten seines Jahrhunderts; die Türken haben keinen Kaiser, dessen Andenken ihnen theurer wäre, als dieses Solimans; seine Siege, seine Talente und Tugenden, machten ihn selbst den Feinden verehrungswürdig, über

*) Journal Encyclop. Janvier 1762.

die er siegte: aber welche kleine, jämmerliche Rolle läßt ihn Marmontel spielen? Roxelane war, nach der Geschichte, eine verschlagne, ehrgeizige, Frau, die, ihren Stolz zu befriedigen, der kühnsten, schwärzesten Streiche fähig war, die den Sultan durch ihre Ränke und falsche Zärtlichkeit so weit zu bringen wußte, daß er wider sein eigenes Blut wüthete, daß er seinen Ruhm durch die Hinrichtung eines unschuldigen Sohnes befleckte; und diese Roxelane ist bey dem Marmontel eine kleine närrische Kokette, wie nur immer eine in Paris herumflattert, den Kopf voller Wind, doch das Herz mehr gut als böse. Sind dergleichen Verkleidungen, fragen sie, wohl erlaubt? Darf ein Poet oder ein Erzähler, wenn man ihm auch noch so viel Freyheit verstattet, diese Freyheit wohl bis auf die allerbekanntesten Charaktere erstrecken? Wenn er Fakta nach seinem Gutdünken verändern darf, darf er auch eine Lukretia verbuhlt, und einen Sokrates galant schildern?"

Das heißt einem mit aller Bescheidenheit zu Leibe gehen. Ich möchte die Rechtfertigung des Herrn Marmontel nicht übernehmen; ich habe mich vielmehr schon dahin geäußert *), daß die Charaktere dem Dichter weit heiliger seyn müssen, als die Fakta. Einmal, weil, wenn jene genau be-

*) Seite 184. u. 185.

obachtet werden, diese, in so fern sie eine Folge von jenen sind, von selbst nicht viel anders ausfallen können; da hingegen einerley Faktum sich aus ganz verschiedenen Charakteren herleiten läßt. Zweytens, weil das Lehrreiche nicht in den bloßen Faktis, sondern in der Erkenntniß besteht, daß diese Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervor zu bringen pflegen, und hervorbringen müssen. Gleichwohl hat es Marmontel gerade umgekehrt. Daß es einmal in dem Seraglio eine europäische Sklavin gegeben, die sich zur gesetzmäßigen Gemahlin des Kaisers zu machen gewußt: das ist das Faktum. Die Charaktere dieser Sklavin und dieses Kaisers, bestimmen die Art und Weise, wie dieses Faktum wirklich geworden; und da es durch mehr als Eine Art von Charakteren wirklich werden können; so steht es freylich bey dem Dichter, als Dichter, welche von diesen Arten er wählen will: ob die, welche die Historie bestätigt, oder eine andere, so, wie der moralischen Absicht, die er mit seiner Erzählung verbindet, das eine oder das andere gemäßer ist. Nur sollte er sich, im Fall, daß er andere Charaktere, als die historischen, oder wohl gar diesen völlig entgegen gesetzte wählt, auch der historischen Namen enthalten, und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Faktum beylegen, als bekannten Personen

nicht zukommende Charaktere andichten. Jenes vermehrt unsere Kenntniß, oder scheint sie wenigstens zu vermehren, und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntniß, die wir bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, das mehrern Personen gemein seyn kann; die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigenthümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, so lange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben, und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpiren, und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind.

XXXIV.

Den 25sten August, 1767.

Aber dennoch dünkt es mich immer ein weit verzeihlicherer Fehler, seinen Personen nicht die Cha-



raktere zu geben, die ihnen die Geschichte giebt, als in diesen freywillig gewählten Charakteren selbst, es sey von Seiten der innern Wahrscheinlichkeit, oder von Seiten des Unterrichtenden, zu verstoßen. Denn jener Fehler kann vollkommen mit dem Genie bestehen; nicht aber dieser. Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrath seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl, hervorzubringen vermag, macht seinen Reichthum aus *); was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen, oder mag es weiter nicht wissen, als in so fern es in seinen Kram taugt; es verstößt also, bald aus Sicherheit, bald aus Stolz, bald mit, bald ohne Vorsatz, so oft, so gröblich, daß wir andern guten Leute uns nicht genug darüber verwundern können; wir stehen und staunen und schlagen die Hände zusammen, und rufen: „Aber, wie hat ein so großer Mann nicht wissen können! — wie ist es möglich, daß ihm nicht beyfiel! — überlegte er denn nicht?“ O, laßt uns ja schweigen! wir glauben ihn zu demüthigen, und wir machen uns in seinen Augen lächerlich; alles, was wir besser wissen, als er, beweiset blos, daß wir fleißiger zur Schule gegangen, als er;

*) Pindarus Olymp. II. Str. 5. v. 10.

und das hatten wir leider nöthig, wenn wir nicht vollkommene Dummköpfe bleiben wollten.

Marmontels Soliman hätte daher meinetwegen immer ein ganz anderer Soliman, und seine Roxelane eine ganz andere Roxelane seyn mögen, als mich die Geschichte kennen lehrt, wenn ich nur gefunden hätte, daß, ob sie schon nicht aus dieser Welt sind, sie dennoch zu einer andern Welt gehören könnten: zu einer Welt, deren Zufälligkeiten in einer andern Ordnung verbunden, aber doch eben so genau verbunden sind, als in dieser; zu einer Welt, in welcher Ursachen und Wirkungen zwar in einer andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken; kurz, zu der Welt eines Genies, das — (es sey mir erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch sein edelstes Geschöpf zu bezeichnen!) das, sage ich, um das höchste Genie im Kleinen nachzuahmen, die Theile der gegenwärtigen Welt versetzt, vertauscht, verringert, vermehrt, um sich ein eigenes Ganzes daraus zu machen, mit dem es seine eignen Absichten verbindet. Doch da ich dieses in dem Werke Marmontel's nicht finde, so kann ich es zufrieden seyn, daß man ihm auch jenes nicht für genossen ausgehen läßt. Wer uns nicht schadlos halten kann, oder will, muß uns nicht vorsätzlich beleidigen. Und hier hat es wirklich

Marmontel, es sey nun nicht gekonnt, oder nicht gewollt.

Denn nach dem angedeuteten Begriffe, den wir uns von dem Genie zu machen haben, sind wir berechtigt, in allen Charakteren, die der Dichter ausbildet, oder sich schafft, Uebereinstimmung und Absicht zu verlangen, wenn er von uns verlangt, in dem Lichte eines Genies betrachtet zu werden.

Uebereinstimmung: — Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug seyn können, sie von schwarz auf weiß zu ändern. Ein Türke und Despot muß, auch wenn er verliebt ist, noch Türke nnd Despot seyn. Dem Türken, der nur die sinnliche Liebe kennt, müssen keine von den Raffinements beyfallen, die eine verwöhnte europäische Einbildungskraft damit verbindet. „Ich bin dieser liebkosenden Maschinen satt; ihre weiche Gelehrigkeit hat nichts Anziehendes, nichts Schmeichelhaftes; ich will Schwierigkeiten zu überwinden haben, und wenn ich sie überwunden habe, durch neue Schwierigkeiten in Athem erhalten seyn;“ so

kann ein König von Frankreich denken, aber kein Sultan. Es ist wahr, wenn man einem Sultan diese Denkungsart einmal giebt, so kommt der Despot nicht mehr in Betrachtung: er entäußert sich seines Despotismus selbst, um einer freyern Liebe zu genießen; aber wird er deswegen auf einmal der zahme Affe seyn, den eine dreiste Gauklerin kann tanzen lassen, wie sie will? Marmontel sagt: „Soliman war ein zu großer Mann, als daß er die kleinen Angelegenheiten seines Seraglio auf den Fuß wichtiger Staatsgeschäfte hätte treiben sollen." Sehr wohl; aber so hätte er auch am Ende wichtige Staatsgeschäfte nicht auf den Fuß der kleinen Angelegenheiten seines Seraglio treiben müssen. Denn zu einem großen Manne gehört beydes: Kleinigkeiten als Kleinigkeiten, und wichtige Dinge als wichtige Dinge zu behandeln. Er suchte, wie ihn Marmontel selbst sagen läßt, freye Herzen, die sich aus bloßer Liebe zu seiner Person die Sklaverey gefallen ließen; er hätte ein solches Herz an der Elmire gefunden; aber weiß er, was er will? Die zärtliche Elmire wird von einer wollüstigen Delia verdrängt, bis ihm eine Unbesonnene den Strick über die Hörner wirft, der er sich selbst zum Sklaven machen muß, ehe er die zweydeutige Gunst genießt, die bisher immer der Tod seiner Begierden gewesen. Wird sie es nicht

auch hier seyn? Ich muß lachen über den guten Sultan, und er verdiente doch mein herzliches Mitleid. Wenn Elmire und Delia nach dem Genusse auf einmal alles verlieren, was ihn vorher entzückte: was wird denn Roxelane, nach diesem kritischen Augenblicke, für ihn noch behalten? Wird er es, acht Tage nach ihrer Krönung, noch der Mühe werth halten, ihr dieses Opfer gebracht zu haben? Ich fürchte sehr, daß er schon den ersten Morgen, sobald er sich den Schlaf aus den Augen gewischt, in seiner verehelichten Sultane weiter nichts sieht, als ihre zuversichtliche Frechheit und ihre aufgestülpte Nase. Mich dünkt, ich höre ihn ausrufen: Beym Mahomet, wo habe ich meine Augen gehabt!

Ich läugne nicht, daß bey allen den Widersprüchen, die uns diesen Soliman so armselig und verächtlich machen, er nicht wirklich seyn könnte. Es giebt Menschen genug, die noch kläglichere Widersprüche in sich vereinigen. Aber diese können auch, eben darum, keine Gegenstände der poetischen Nachahmung seyn. Sie sind unter ihr; denn ihnen fehlet das Unterrichtende: es wäre denn, daß man ihre Widersprüche selbst, das Lächerliche oder die unglücklichen Folgen derselben, zum Unterrichtenden machte, welches jedoch Marmontel bey seinem Soliman zu thun offenbar weit entfernt ge-

wesen. Einem Charakter aber, dem das Unterrichtende fehlet, dem fehlet die

Absicht. — Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten um zu dichten, die nur nachahmen um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen, und verlangen, daß auch wir uns mit dem eben so geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen aber absichtlosen Gebrauches ihrer Mittel entspringet. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an, zu lernen; es sind seine Vorübungen; auch braucht es sie in größern Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmern Theilnehmung: allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es weitere und größere Absichten; die Absicht uns zu unterrichten, was wir zu thun oder zu lassen haben; die Absicht uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die Absicht uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich

selbst im Unglücke, dieses hingegen als häßlich und unglücklich selbst im Glücke, zu zeigen; die Absicht, bey Vorwürfen, wo keine unmittelbare Nacheiferung, keine unmittelbare Abschreckung für uns Statt hat, wenigstens unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu seyn verdienen, und diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollten, zu verabscheuen, und was wir verabscheuen sollten, zu begehren.

Was ist nun von diesem allen in dem Charakter des Soliman, in dem Charakter der Roxelane? Wie ich schon gesagt habe: Nichts. Aber von manchem ist gerade das Gegentheil darin; ein Paar Leute, die wir verachten sollten, wovon uns das eine Ekel, und das andere Unwillen eigentlich erregen müßte, ein stumpfer Wollüstling, eine abgefeimte Buhlerin, werden uns mit so verführerischen Zügen, mit so lachenden Farben geschildert, daß es mich nicht wundern sollte, wenn mancher Ehemann sich daraus berechtigt zu seyn glaubte, seiner rechtschaffenen und so schönen als gefälligen Gattin überdrüßig zu seyn, weil sie eine Elmire und keine Roxelane ist.

Wenn Fehler, die wir adoptiren, unsere eigenen Fehler sind, so haben die angeführten französi-

schen Kunstrichter Recht, daß sie alles das Tadelhafte des Marmontelschen Stoffes dem Favart mit zur Last legen. Dieser scheint ihnen sogar dabey noch mehr gesündigt zu haben, als jener. „Die Wahrscheinlichkeit, sagen sie, auf die es vielleicht in einer Erzählung so sehr nicht ankommt, ist in einem dramatischen Stücke ununigänglich nöthig; und diese ist in dem gegenwärtigen auf das äußerste verletzet. Der große Soliman spielt eine sehr kleine Rolle, und es ist unangenehm, so einen Helden nur immer aus so einem Gesichtspunkte zu betrachten. Der Charakter eines Sultans ist noch mehr verunstaltet; da ist auch nicht ein Schatten von der unumschränkten Gewalt, vor der alles sich schmiegen muß. Man hätte diese Gewalt wohl lindern können, nur ganz vertilgen hätte man sie nicht müssen. Der Charakter der Roxelane hat wegen seines Spiels gefallen; aber wenn die Ueberlegung darüber kommt, wie sieht es dann mit ihm aus? Ist ihre Rolle im geringsten wahrscheinlich? Sie spricht mit dem Sultan, wie mit einem Pariser Bürger; sie tadelt alle seine Gebräuche; sie widerspricht in allem seinem Geschmacke, und sagt ihm sehr harte, nicht selten sehr beleidigende Dinge. Vielleicht zwar hätte sie das alles sagen können; wenn sie es nur mit gemessenern Ausdrücken gesagt hätte. Aber wer kann es aushalten, den gro-

großen Soliman von einer jungen Landstreicherin so hofmeistern zu hören? Er soll sogar die Kunst zu regieren von ihr lernen. Der Zug mit dem verschmähten Schnupftuche ist hart; und der mit der weggeworfenen Tabackspfeife ganz unerträglich."

XXXV.

Den 28sten August, 1767.

Der letztere Zug, muß man wissen, gehört dem Favart ganz allein; Marmontel hat sich ihn nicht erlaubt. Auch ist der erstere bey diesem feiner, als bey jenem. Denn beym Favart giebt Roxelane das Tuch, welches der Sultan ihr gegeben, weg; sie scheint es der Delia lieber zu gönnen, als sich selbst; sie scheint es zu verschmähen: das ist Beleidigung. Beym Marmontel hingegen läßt sich Roxelane das Tuch von dem Sultan geben, und giebt es der Delia in seinem Namen; sie beugt damit einer Gunstbezeigung nur vor, die sie selbst noch nicht anzunehmen Willens ist, und das mit der uneigennützigsten, gutherzigsten Miene: der Sultan kann sich über nichts beschweren, als daß sie seine Gesinnungen so schlecht erräth, oder nicht besser errathen will.

Ohne Zweifel glaubte Favart durch dergleichen Ueberladungen das Spiel der Roxelane noch lebhafter zu machen; die Anlage zu Impertinenzen sah er einmal gemacht, und eine mehr oder weniger konnte ihm nichts verschlagen, besonders wenn er die Wendung in Gedanken hatte, die er am Ende mit der Person nehmen wollte. Denn ungeachtet, daß seine Roxelane noch unbedachtsamere Streiche macht, noch plumpern Muthwillen treibt, so hat er sie dennoch zu einem bessern und edlern Charakter zu machen gewußt, als wir in Marmontels Roxelane erkennen. Und wie das? warum das?

Eben auf diese Veränderung wollte ich oben *) kommen; und mich dünkt, sie ist so glücklich und vortheilhaft, daß sie von den Franzosen bemerkt und ihrem Urheber angerechnet zu werden verdient hätte.

Marmontel's Roxelane ist wirklich, was sie scheint, ein kleines närrisches, vermessenes Ding, dessen Glück es ist, daß der Sultan Geschmack an ihm gefunden, und das die Kunst versteht, diesen Geschmack durch Hunger immer gieriger zu machen, und ihn nicht eher zu befriedigen, als bis sie ihren Zweck erreicht hat. Hinter Favart's Roxelane hingegen steckt mehr; sie scheint die kecke Buhlerin mehr gespielt zu haben, als zu seyn, durch ihre

*) S. 261.

Dreistigkeiten den Sultan mehr auf die Probe gestellt, als seine Schwäche gemißbraucht zu haben. Denn kaum hat sie den Sultan dahin gebracht, wo sie ihn haben will, kaum erkennt sie, daß seine Liebe ohne Gränzen ist, als sie gleichsam die Larve abnimmt, und ihm eine Erklärung thut, die zwar ein wenig unvorbereitet kommt, aber ein Licht auf ihre vorige Aufführung wirft, durch welches wir ganz mit ihr ausgesöhnt werden. „Nun kenn' ich dich, Sultan; ich habe deine Seele, bis in ihre geheimsten Triebfedern, erforscht; es ist eine edle, große Seele, ganz den Empfindungen der Ehre offen. So viel Tugend entzückt mich! Aber lerne nun auch mich kennen. Ich liebe dich, Soliman; ich muß dich wohl lieben! Nimm alle deine Rechte, nimm meine Freyheit zurück; sey mein Sultan, mein Held, mein Gebieter! Ich würde dir sonst sehr eitel, sehr ungerecht scheinen müssen. Nein, thue nichts, als was dich dein Gesetz zu thun berechtigt. Es giebt Vorurtheile, denen man Achtung schuldig ist. Ich verlange einen Liebhaber, der meinetwegen nicht erröthen darf; sieh hier in Roxelanen — nichts, als deine unterthänige Sklavin *).“ So sagt sie, und uns wird auf einmal

*) Sultan, j'ai pénétré ton ame;
J'en ai démêlé les ressorts.

ganz anders; die Kokette verschwindet, und ein liebes, eben so vernünftiges als drolliges Mädchen steht vor uns; Soliman hört auf, uns verächtlich zu scheinen, denn diese bessere Roxelane ist seiner Liebe würdig; wir fangen sogar in dem Augenblicke an zu fürchten, er möchte die nicht genug lieben, die er uns zuvor viel zu sehr zu lieben schien, er möchte sie bey ihrem Worte fassen, der Liebhaber möchte den Despoten wieder annehmen, sobald sich die Liebhaberin in die Sklavin schickt; eine kalte Danksagung, daß sie ihn noch zu rechter Zeit von einem so bedenklichen Schritte zurückhalten wollen, möchte anstatt einer feurigen Bestätigung seines Entschlusses erfolgen; das gute Kind möchte durch ihre Großmuth wieder auf einmal verlieren, was sie durch muthwillige Vermessenheiten so mühsam gewonnen: doch diese Furcht ist

Elle est grande, elle est fière, et la gloire l'enflamme,
Tant de vertus excitent mes transports.
A ton tour, tu vas me connoître:
Je t'aime, Soliman; mais tu l'as mérité.
Reprends tes droits, reprends ma liberté;
Sois mon Sultan, mon Héros et mon Maitre,
Tu me soupçonnerois d'injuste vanité.
Va, ne fais rien, que ta loi n'autorise;
Il est de préjugés qu'on ne doit point trahir,
Et je veux un amant, qui n'ait point à rougir.
Tu vois dans Roxelane une esclave soumise.

vergebens: und das Stück schließt sich zu unserer völligen Zufriedenheit.

Und nun, was bewog den Favart zu dieser Veränderung? Ist sie bloß willkührlich, oder fand er sich durch die besondern Regeln der Gattung, in welcher er arbeitete, dazu verbunden? Warum gab nicht auch Marmontel seiner Erzählung diesen vergnügendern Ausgang? Ist das Gegentheil von dem, was dort eine Schönheit ist, hier ein Fehler?

Ich erinnere mich, bereits an einem andern Orte angemerkt zu haben, welcher Unterschied sich zwischen der Handlung der äsopischen Fabel und dem Drama findet. Was von jener gilt, gilt von jeder moralischen Erzählung, welche die Absicht hat, einen allgemeinen moralischen Satz zur Intuition zu bringen. Wir sind zufrieden, wenn diese Absicht erreicht wird, und es ist uns gleichviel, ob es durch eine vollständige Handlung, die für sich ein wohlgerundetes Ganze ausmacht, geschieht oder nicht; der Dichter kann sie abbrechen, wo er will, sobald er sich an seinem Ziele sieht; wegen des Antheils, den wir an dem Schicksale der Personen nehmen, durch welche er sie ausführen läßt, ist er unbekümmert; er hat uns nicht interessiren, er hat uns unterrichten wollen; er hat es lediglich mit unserm Verstande, nicht mit unserm Herzen zu thun; dieses mag befriediget werden, oder nicht,

wenn jener nur erleuchtet wird. Das Drama hingegen macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fließende Lehre, keinen Anspruch; es geht entweder auf die Leidenschaften, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel anzufachen, und zu unterhalten vermögend sind, oder auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und Charaktere gewährt; und beydes erfordert eine gewisse Vollständigkeit der Handlung, ein gewisses befriedigendes Ende, welches wir bey der moralischen Erzählung nicht vermissen, weil alle unsere Aufmerksamkeit auf den allgemeinen Satz gelenkt wird, von welchem der einzelne Fall derselben ein so einleuchtendes Beyspiel giebt.

Wenn es also wahr ist, daß Marmontel durch seine Erzählung lehren wollte, die Liebe lasse sich nicht erzwingen, sie müsse durch Nachsicht und Gefälligkeit, nicht durch Ansehen und Gewalt erhalten werden: so hatte er Recht so aufzuhören, wie er aufhört. Die unbändige Roxelane wird durch nichts als Nachgeben gewonnen; was wir dabey von ihrem und des Sultans Charakter denken, ist ihm ganz gleichgültig, mögen wir sie doch immer für eine Närrin, und ihn für nichts bessers halten. Auch hat er gar nicht Ursache, uns wegen der Folge zu beunruhigen; es mag uns immer noch so wahr-

scheinlich seyn, daß den Sultan seine blinde Gefälligkeit bald gereuen werde: was geht das ihn an? Er wollte uns zeigen, was die Gefälligkeit über das Frauenzimmer überhaupt vermag; er nahm also eins der wildesten; unbekümmert, ob es einer solchen Gefälligkeit werth sey, oder nicht.

Allein, als Favart diese Erzählung auf das Theater bringen wollte, so empfand er bald, daß durch die dramatische Form die Intuition des moralischen Satzes größtentheils verloren gehe, und daß, wenn sie auch vollkommen erhalten werden könne, das daraus erwachsende Vergnügen doch nicht so groß und lebhaft sey, daß man dabey ein anderes, welches dem Drama wesentlicher ist, entbehren könne. Ich meyne das Vergnügen, welches uns eben so rein gedachte, als richtig gezeichnete Charaktere gewähren. Nichts beleidigt uns aber, von Seiten dieser, mehr, als der Widerspruch, in welchem wir ihren moralischen Werth oder Unwerth mit der Behandlung des Dichters finden; wenn wir finden, daß sich dieser entweder selbst damit betrogen hat, oder uns wenigstens damit betrügen will, indem er das Kleine auf Stelzen hebt, muthwilligen Thorheiten den Anstrich heiterer Weisheit giebt, und Laster und Ungereimtheiten mit allen betrügerischen Reitzen der Mode, des guten Tons, der feinen Lebensart, der großen Welt

ausstaffirt. Je mehr unsere ersten Blicke dadurch geblendet werden, desto strenger verfährt unsere Ueberlegung; das häßliche Gesicht, das wir so schön geschminkt sehen, wird für noch einmal so häßlich erklärt, als es wirklich ist; und der Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber für einen Giftmischer oder für einen Blödsinnigen will gehalten seyn. So wäre es dem Favart, so wäre es seinen Charakteren des Soliman und der Roxelane ergangen; und das empfand Favart. Aber da er diese Charaktere nicht von Anfang ändern konnte, ohne sich eine Menge Theaterspiele zu verderben, die er so vollkommen nach dem Geschmacke seines Parterrs zu seyn urtheilte, so blieb ihm nichts zu thun übrig, als was er that. Nun freuen wir uns, uns an nichts vergnügt zu haben, was wir nicht auch hochachten könnten; und zugleich befriedigt diese Hochachtung unsre Neugierde und Besorgniß wegen der Zukunft. Denn da die Illusion des Drama weit stärker ist, als einer bloßen Erzählung, so interessiren uns auch die Personen in jenem weit mehr, als in dieser, und wir begnügen uns nicht, ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer desfalls zufrieden gestellt wissen.

XXXVI.

Den 1sten September, 1767.

So unstreitig wir aber, ohne die glückliche Wendung, welche Favart am Ende dem Charakter der Roxelane giebt, ihre darauf folgende Krönung nicht anders als mit Spott und Verachtung, nicht anders als den lächerlichen Triumph einer Serva Padrona, würden betrachtet haben; so gewiß, ohne sie, der Kaiser in unsern Augen nichts als ein kläglicher Pimpinello, und die neue Kaiserin nichts als eine häßliche, verschmitzte Serbinette gewesen wäre, von der wir voraus gesehen hätten, daß sie nun bald dem armen Sultan, Pimpinello dem Zweyten, noch ganz anders mitspielen werde; so leicht und natürlich dünkt uns doch auch diese Wendung selbst; und wir müssen uns wundern, daß sie, demungeachtet, so manchem Dichter nicht beygefallen, und so manche drollige und dem Ansehen nach wirklich komische Erzählung, in der dramatischen Form darüber verunglücken müssen.

Zum Exempel die Matrone von Ephesus. Man kennt dieses beißende Mährchen, und es ist unstreitig die bitterste Satire, die jemals gegen den weiblichen Leichtsinn gemacht worden. Man

hat es dem Petron tausendmal nacherzählt; und da es selbst in der schlechtesten Kopie noch immer gefiel, so glaubte man, daß es ein eben so glücklicher Stoff auch für das Theater seyn müsse. Houdart de la Motte, und Andere, machten den Versuch; aber ich berufe mich auf jedes feinere Gefühl, wie dieser Versuch ausgefallen. Der Charakter der Matrone, der in der Erzählung ein nicht unangenehmes höhnisches Lächeln über die Vermessenheit der ehelichen Liebe erweckt, wird in dem Drama ekel und gräßlich. Wir finden hier die Ueberredung, deren sich der Soldat gegen sie bedient, bey weitem nicht so fein und dringend und siegend, als wir sie uns dort vorstellen. Dort bilden wir uns ein empfindliches Weibchen ein, dem es mit seinem Schmerze wirklich Ernst ist, das aber den Versuchungen und ihrem Temperamente unterliegt; ihre Schwäche dünkt uns die Schwäche des ganzen Geschlechts zu seyn; wir fassen also keinen besondern Haß gegen sie; was sie thut, glauben wir, würde ungefähr jede Frau gethan haben; selbst ihren Einfall, den lebendigen Liebhaber vermittelst des todten Mannes zu retten, glauben wir ihr, des Sinnreichen und der Besonnenheit wegen, verzeihen zu müssen; oder vielmehr eben das Sinnreiche dieses Einfalls bringt uns auf die Vermuthung, daß er wohl auch nur ein

bloßer Zusatz des hämischen Erzählers sey, der sein Mährchen gern mit einer giftigen Spitze schließen wollen. Aber in dem Drama findet diese Vermuthung nicht Statt; was wir dort nur hören, daß es geschehen sey, sehen wir hier wirklich geschehen; woran wir dort noch zweifeln können, davon überzeugt uns unser eigener Sinn hier zu unwidersprechlich; bey der bloßen Möglichkeit ergötzte uns das Sinnreiche der That, bey ihrer Wirklichkeit sehen wir bloß ihre Schwärze; der Einfall vergnügt unsern Witz, aber die Ausführung des Einfalls empört unsere ganze Empfindlichkeit; wir wenden der Bühne den Rücken, und sagen mit dem Lykas beym Petron, auch ohne uns in dem besondern Falle des Lykas zu befinden: Si justus Imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monimentum referre, mulierem adfigere cruci. Und diese Strafe scheint sie uns um so viel mehr zu verdienen, je weniger Kunst der Dichter bey ihrer Verführung angewendet; denn wir verdammen sodann in ihr nicht das schwache Weib überhaupt, sondern ein vorzüglich leichtsinniges, lüderliches Weibstück insbesondere. — Kurz, die petronische Fabel glücklich auf das Theater zu bringen, müßte sie den nehmlichen Ausgang behalten, und auch nicht behalten; müßte die Matrone so weit gehen,

und auch nicht so weit gehen. — Die Erklärung hierüber anderwärts!

Den sieben und dreyßigsten Abend (Sonnabends, den 4ten Julius,) wurden Nanine und der Advokat Patelin wiederholt.

Den acht und dreyßigsten Abend (Dienstags, den 7ten Julius,) ward die Merope des Herrn von Voltaire aufgeführt.

Voltaire verfertigte dieses Trauerspiele auf Veranlassung der Merope des Maffei; vermuthlich im Jahr 1737, und vermuthlich zu Cirey, bey seiner Urania, der Marquise du Chatelet. Denn schon im Jänner 1738. lag die Handschrift davon zu Paris bey dem Pater Brumoy, der als Jesuit, und als Verfasser des Theatre des Grecs, am geschicktesten war, die besten Vorurtheile dafür einzuflößen, und die Erwartung der Hauptstadt diesen Vorurtheilen gemäß zu stimmen. Brumoy zeigte sie den Freunden des Verfassers, und unter andern mußte er sie auch dem alten Vater Tournemine schicken, der, sehr geschmeichelt, von seinem lieben Sohne Voltaire über ein Trauerspiel, über eine Sache, wovon er eben nicht viel verstand, um Rath gefragt zu werden, ein Briefchen voller Lobeserhebungen an jenen darüber zurückschrieb, welches nachher, allen unberufenen Kunstrichtern zur Lehre und zur Warnung, jederzeit dem Stücke

selbst vorgedruckt worden. Es wird darin für eins von den vollkommensten Trauerspielen, für ein wahres Muster erklärt, und wir können uns nunmehr ganz zufrieden geben, daß das Stück des Euripides gleichen Inhalts verloren gegangen; oder vielmehr, dieses ist nun nicht länger verloren, Voltaire hat es uns wieder hergestellt.

So sehr hierdurch nun auch Voltaire beruhigt seyn mußte, so schien er sich doch mit der Vorstellung nicht übereilen zu wollen; welche erst im Jahre 1743. erfolgte. Er genoß von seiner staatsklugen Verzögerung auch alle die Früchte, die er sich nur immer davon versprechen konnte. Merope fand den außerordentlichsten Beyfall, und das Parterre erzeigte dem Dichter eine Ehre, von der man noch zur Zeit kein Exempel gehabt hatte. Zwar begegnete ehedem das Publikum auch dem grossen Corneille sehr vorzüglich; sein Stuhl auf dem Theater ward beständig frey gelassen, wenn der Zulauf auch noch so groß war, und wenn er kam, so stand jedermann auf; eine Distinktion, deren in Frankreich nur die Prinzen vom Geblüte gewürdigt werden. Corneille ward im Theater wie in seinem Hause angesehen; und wenn der Hausherr erscheint, was ist billiger, als daß ihm die Gäste ihre Höflichkeit bezeigen? Aber Voltairen widerfuhr noch ganz etwas anders: das Parterre

ward begierig den Mann von Angesicht zu kennen, den es so sehr bewundert hatte; wie die Vorstellung also zu Ende war, verlangte es ihn zu sehen, und rief, und schrie und lärmte, bis der Herr von Voltaire heraustreten, und sich begaffen und beklatschen lassen mußte. Ich weiß nicht, welches von beyden mich hier mehr befremdet hätte, ob die kindische Neugierde des Publikums, oder die eitle Gefälligkeit des Dichters. Wie denkt man denn, daß ein Dichter aussieht? Nicht wie andere Menschen? Und wie schwach muß der Eindruck seyn, den das Werk gemacht hat, wenn man in eben dem Augenblicke auf nichts begieriger ist, als die Figur des Meisters dagegen zu halten? Das wahre Meisterstück, dünkt mich, erfüllt uns so ganz mit sich selbst, daß wir des Urhebers darüber vergessen; daß wir es nicht als das Produkt eines einzelnen Wesens, sondern der allgemeinen Natur betrachten. Young sagt von der Sonne, es wäre Sünde in den Heiden gewesen, sie nicht anzubeten. Wenn Sinn in dieser Hyperbel liegt, so ist es dieser: der Glanz, die Herrlichkeit der Sonne ist so groß, so überschwänglich, daß es dem roheren Menschen zu verzeihen, daß es sehr natürlich war, wenn er sich keine größere Herrlichkeit, keinen Glanz denken konnte, von dem jener nur ein Abglanz sey, wenn er sich also in der Bewunderung

der Sonne so sehr verlor, daß er an den Schöpfer der Sonne nicht dachte. Ich vermuthe, die wahre Ursache, warum wir so wenig Zuverlässiges von der Person und den Lebensumständen Homer's wissen, ist die Vortrefflichkeit seiner Gedichte selbst. Wir stehen voll Erstaunen an dem breiten rauschenden Flusse, ohne an seine Quelle im Gebirge zu denken. Wir wollen es nicht wissen, wir finden unsere Rechnung dabey, es zu vergessen, daß Homer, der Schulmeister in Smyrna, Homer, der blinde Bettler, eben der Homer ist, welcher uns in seinen Werken so entzückt. Er bringt uns unter Götter und Helden; wir müßten in dieser Gesellschaft viel Langeweile haben, um uns nach dem Thürsteher so genau zu erkundigen, der uns hereingelassen. Die Täuschung muß sehr schwach seyn, man muß wenig Natur, aber desto mehr Künsteley empfinden, wenn man so neugierig nach dem Künstler ist. So wenig schmeichelhaft also im Grunde für einen Mann von Genie das Verlangen des Publikums, ihn von Person zu kennen, seyn müßte: (und was hat er dabey auch wirklich vor dem ersten dem besten Murmelthiere voraus, welches der Pöbel gesehen zu haben, eben so begierig ist?) so wohl scheinet sich doch die Eitelkeit der französischen Dichter dabey befunden zu haben. Denn da das Pariser Parterre sahe, wie leicht ein



Voltaire in diese Falle zu locken sey, wie zahm und geschmeidig so ein Mann durch zweydeutige Karessen werden könne: so machte es sich dieses Vergnügen öfter, und selten ward nachher ein neues Stück aufgeführt, dessen Verfasser nicht gleichfalls hervor muste, und auch ganz gerne hervor kam. Von Voltairen bis zu Marmontel, und von Marmontel bis tief herab zu Cordier, haben fast alle an diesem Pranger gestanden. Wie manches Armesündergesicht muß darunter gewesen seyn? Die Posse ging endlich so weit, daß sich die Ernsthaftern von der Nation selbst darüber ärgerten. Der sinnreiche Einfall des weisen Polichinell ist bekannt. Und nur erst ganz neulich war ein junger Dichter kühn genug, das Parterre vergebens nach sich rufen zu lassen. Er erschien durchaus nicht; sein Stück war mittelmäßig, aber dieses sein Betragen desto braver und rühmlicher. Ich wollte durch mein Beyspiel einen solchen Uebelstand lieber abgeschafft, als durch zehn Meropen ihn veranlaßt haben.

XXXVII.

XXXVII.

Den 4ten September, 1767.

Ich habe gesagt, daß Voltaire's Merope durch die Merope des Maffei veranlaß't worden. Aber veranlaß't, sagt wohl zu wenig: denn jene ist ganz aus dieser entstanden; Fabel und Plan und Sitten gehören dem Maffei; Voltaire würde ohne ihn gar keine, oder doch sicherlich eine ganz andere Merope geschrieben haben.

Also, um die Kopie des Franzosen richtig zu beurtheilen, müssen wir zuvörderst das Original des Italiäners kennen lernen; und um das poetische Verdienst des letztern gehörig zu schätzen, müssen wir vor allen Dingen einen Blick auf die historischen Facta werfen, auf die er seine Fabel gegründet hat.

Maffei selbst faßt diese Facta, in der Zueignungsschrift seines Stückes, folgender Gestalt zusammen. „Daß, einige Zeit nach der Eroberung von Troja, als die Herakliden, d. i. die Nachkommen des Herkules, sich im Peloponnesus wieder festgesetzt, dem Kresphont das Messenische Gebiet durch das Loos zugefallen; daß die Gemahlin dieses Kresphont's Merope geheißen; daß Kresphont, weil er dem Volke sich allzu günstig erwiesen, von

den Mächtigern des Staats, mit sammt seinen Söhnen umgebracht worden, den jüngsten ausgenommen, welcher auswärts bey einem Anverwandten seiner Mutter erzogen ward: daß dieser jüngste Sohn, Namens Aepytus, als er erwachsen, durch Hülfe der Arkadier und Dorier, sich des väterlichen Reichs wieder bemächtigt, und den Tod seines Vaters an dessen Mördern gerächt habe: dieses erzählt Pausanias. Daß, nachdem Kresphont mit seinen zwey Söhnen umgebracht worden, Polyphont, welcher gleichfalls aus dem Geschlechte der Herakliden war, die Regierung an sich gerissen; daß dieser die Merope gezwungen, seine Gemahlin zu werden; daß der dritte Sohn, den die Mutter in Sicherheit bringen lassen, den Tyrannen nachher umgebracht und das Reich wieder erobert habe: dieses berichtet Apollodorus. Daß Merope selbst den geflüchteten Sohn unbekannter Weise tödten wollen: daß sie aber noch in dem Augenblicke von einem alten Diener daran verhindert worden, welcher ihr entdeckt, daß der, den sie für den Mörder ihres Sohnes halte, ihr Sohn selbst sey; daß der nun erkannte Sohn bey einem Opfer Gelegenheit gefunden, den Polyphont hinzurichten: dieses meldet Hyginus, bey dem Aepytus aber den Namen Telephontes führet."

Es wäre zu verwundern, wenn eine solche Geschichte, die so besondere Glückswechsel und Erken-

nungen hat, nicht schon von den alten Tragikern wäre genutzt worden. Und was sollte sie nicht? Aristoteles, in seiner Dichtkunst, gedenkt eines Kresphont's, in welchem Merope ihren Sohn erkenne, eben da sie im Begriffe sey, ihn als den vermeynten Mörder ihres Sohnes umzubringen; und Plutarch, in seiner zweyten Abhandlung vom Fleischessen, zielt ohne Zweifel auf eben dieses Stück *), wenn er sich auf die Bewegung beruft, in welche das ganze Theater gerathe, indem Merope die Axt gegen ihren Sohn erhebe, und auf die Furcht, die jeden Zuschauer befalle, daß der Streich geschehen werde, ehe der alte Diener dazu kommen könne. Aristoteles erwähnt dieses Kresphont's zwar ohne Namen des Verfassers; da wir aber, bey dem Cicero und mehrern Alten, einen Kresphont des Euripides angezogen finden, so wird er wohl kein anderes, als das Werk dieses Dichters gemeynt haben.

*) Dieses vorausgesetzt, (wie man es denn wohl sicher voraussehen kann, weil es bey den alten Dichtern nicht gebräuchlich und auch nicht erlaubt war, einander solche eigene Situationen abzustehlen,) würde sich an der angezogenen Stelle Plutarch's ein Fragment des Euripides finden, welches Josua Barnes nicht mitgenommen hätte, und ein neuer Herausgeber des Dichters nutzen könnte.

Der Pater Tournemine sagt in dem obgedachten Briefe: „Aristoteles, dieser weise Gesetzgeber des Theaters, hat die Fabel der Merope in die erste Klasse der tragischen Fabeln gesetzt (a mis ce sujét au prémier rang des sujéts tragiques). Euripides hatte sie behandelt, und Aristoteles meldet, daß, so oft der Kresphont des Euripides auf dem Theater des witzigen Athens vorgestellt worden, dieses an tragische Meisterstücke so gewöhnte Volk ganz außerordentlich sey betroffen, gerührt und entzückt worden." — Hübsche Phrasen aber nicht viel Wahrheit! Der Pater irrt sich in beyden Punkten. Bey dem letztern hat er den Aristoteles mit dem Plutarch vermengt, und bey dem erstern den Aristoteles nicht recht verstanden. Jenes ist eine Kleinigkeit; aber über dieses verlohnt sich's der Mühe, ein Paar Worte zu sagen, weil mehrere den Aristoteles eben so unrecht verstanden haben.

Die Sache verhält sich, wie folgt. Aristoteles untersucht, in dem vierzehnten Kapitel seiner Dichtkunst, durch was eigentlich für Begebenheiten Schrecken und Mitleid erregt werde. Alle Begebenheiten, sagt er, müssen entweder unter Freunden, oder unter Feinden, oder unter gleichgültigen Personen vorgehen. Wenn ein Feind seinen Feind tödtet, so erweckt weder der Anschlag



noch die Ausführung der That sonst weiter einiges Mitleid, als das allgemeine, welches mit dem Anblicke des Schmerzlichen und Verderblichen überhaupt, verbunden ist. Und so ist es auch bey gleichgültigen Personen. Folglich müssen die tragischen Begebenheiten sich unter Freunden ereignen; ein Bruder muß den Bruder, ein Sohn den Vater, eine Mutter den Sohn, ein Sohn die Mutter tödten, oder tödten wollen, oder sonst auf eine empfindliche Weise mißhandeln wollen. Dieses aber kann entweder mit oder ohne Wissen und Vorbedacht geschehen; und da die That entweder vollführt oder nicht vollführt werden muß: so entstehen daraus vier Klassen von Begebenheiten, welche den Absichten des Trauerspiels mehr oder weniger entsprechen. Die erste: wenn die That wissentlich, mit völliger Kenntniß der Person, gegen welche sie vollzogen werden soll, unternommen, aber nicht vollzogen wird. Die zweyte: wenn sie wissentlich unternommen, und wirklich vollzogen wird. Die dritte: wenn die That unwissend, ohne Kenntniß des Gegenstandes, unternommen und vollzogen wird, und der Thäter die Person, an der er sie vollzogen, zu spät kennen lernet. Die vierte: wenn die unwissend unternommene That nicht zur Vollziehung gelangt, indem die darein verwickelten Personen einander noch zur rechten Zeit

erkennen. Von diesen vier Klassen giebt Aristoteles der letztern den Vorzug; und da er die Handlung der Merope, in dem Kresphont, davon zum Beyspiele anführt: so haben Tournemine, und Andere, dieses so angenommen, als ob er dadurch die Fabel dieses Trauerspiels überhaupt von der vollkommensten Gattung tragischer Fabeln zu seyn, erkläre.

Indeß sagt doch Aristoteles kurz zuvor, daß eine gute tragische Fabel sich nicht glücklich, sondern unglücklich enden müsse. Wie kann dieses beydes bey einander bestehen? Sie soll sich unglücklich enden, und gleichwohl läuft die Begebenheit, welche er nach jener Klassifikation allen andern tragischen Begebenheiten vorzieht, glücklich ab. Widerspricht sich nicht also der große Kunstrichter offenbar?

Viktorius, sagt Dacier, sey der einzige, welcher diese Schwierigkeit gesehen; aber da er nicht verstanden, was Aristoteles eigentlich in dem ganzen vierzehnten Kapitel gewollt: so habe er auch nicht einmal den geringsten Versuch gewagt, sie zu heben. Aristoteles, meynt Dacier, rede dort gar nicht von der Fabel überhaupt, sondern wolle nur lehren, auf wie mancherley Art der Dichter tragische Begebenheiten behandeln könne, ohne das Wesentliche, was die Geschichte davon meldet, zu ver-



ändern, und welche von diesen Arten die beste sey. Wenn z. E. die Ermordung der Klytemnestra durch den Orest der Inhalt des Stückes seyn sollte, so zeige sich, nach dem Aristoteles, ein vierfacher Plan, diesen Stoff zu bearbeiten, nehmlich entweder als eine Begebenheit der erstern, oder der zweyten, oder der dritten, oder der vierten Klasse; der Dichter müsse nun überlegen, welcher hier der schicklichste und beste sey. Diese Ermordung als eine Begebenheit der erstern Klasse zu behandeln, finde darum nicht Statt: weil sie nach der Historie wirklich geschehen, und durch den Orest geschehen müsse Nach der zweyten, darum nicht: weil sie zu gräßlich sey. Nach der vierten, darum nicht: weil Klytemnestra dadurch abermals gerettet würde, die doch durchaus nicht gerettet werden solle. Folglich bleibe ihm nichts, als die dritte Klasse übrig.

Die dritte! Aber Aristoteles giebt ja der vierten den Vorzug; und nicht bloß in einzelnen Fällen nach Maaßgebung der Umstände, sondern überhaupt. Der ehrliche Dacier macht es öfter so: Aristoteles behält bey ihm Recht, nicht weil er Recht hat, sondern weil er Aristoteles ist. Indem er auf der einen Seite eine Blöße von ihm zu dekken glaubt, macht er ihm auf einer andern eine eben so schlimme. Wenn nun der Gegner die Be-

sonnenheit hat, anstatt nach jener, in diese zu stoßen: so ist es ja doch um die Untrüglichkeit seines Alten geschehen, an der ihm im Grunde noch mehr als an der Wahrheit selbst zu liegen scheint. Wenn so viel auf die Uebereinstimmung der Geschichte ankommt; wenn der Dichter allgemein bekannte Dinge aus ihr, zwar lindern, aber nie gänzlich verändern darf: wird es unter diesen nicht auch solche geben, die durchaus nach dem ersten oder zweyten Plane behandelt werden müssen? Die Ermordung der Klytemnestra müßte eigentlich nach dem zweyten vorgestellt werden; denn Orestes hat sie wissentlich und vorsetzlich vollzogen: der Dichter aber kann den dritten wählen, weil dieser tragischer ist, und der Geschichte doch nicht geradezu widerspricht. Gut, es sey so: aber z. E. Medea, die ihre Kinder ermordet? Welchen Plan kann hier der Dichter anders einschlagen, als den zweyten? Denn sie muß sie umbringen, und sie muß sie wissentlich umbringen; beydes ist aus der Geschichte gleich allgemein bekannt. Was für eine Rangordnung kann also unter diesen Planen Statt finden? Der in einem Falle der vorzüglichste ist, kommt in einem andern gar nicht in Betrachtung. Oder um den Dacier noch mehr einzutreiben: so mache man die Anwendung, nicht auf historische, sondern auf bloß erdichtete Begebenheiten. Ge-

setzt, die Ermordung der Klytemnestra wäre von dieser letztern Art, und es hätte dem Dichter frey gestanden, sie vollziehen oder nicht vollziehen zu lassen, sie mit oder ohne völlige Kenntniß vollziehen zu lassen. Welchen Plan hätte er dann wählen müssen, um eine so viel als möglich vollkommene Tragödie daraus zu machen? Dacier sagt selbst: den vierten; denn wenn er ihm den dritten vorzieht, so geschähe es bloß aus Achtung gegen die Geschichte. Den vierten also? Den also, welcher sich glücklich schließt? Aber die besten Tragödien, sagt eben der Aristoteles, der diesem vierten Plane den Vorzug vor allen ertheilt, sind ja die, welche sich unglücklich schließen? Und das ist ja eben der Widerspruch, den Dacier heben wollte. Hat er ihn denn also gehoben? Bestätigt hat er ihn vielmehr.

XXXVIII.

Den 8ten September, 1767.

Ich bin es auch nicht allein, dem die Auslegung des Dacier kein Genüge leistet. Unsern deutschen

Uebersetzer der Aristotelischen Dichtkunst *) hat sie eben so wenig befriedigt. Er trägt seine Gründe dagegen vor, die zwar nicht eigentlich die Ausflucht des Dacier bestreiten, aber ihn doch sonst erheblich genug dünken, um seinen Autor lieber gänzlich im Stiche zu lassen, als einen neuen Versuch zu wagen, etwas zu retten, was nicht zu retten sey. „Ich überlasse, schließt er, einer tiefern Einsicht, diese Schwierigkeiten zu heben; ich kann kein Licht zu ihrer Erklärung finden, und es scheint mir wahrscheinlich, daß unser Philosoph dieses Kapitel nicht mit seiner gewöhnlichen Vorsicht durchgedacht habe."

Ich bekenne, daß mir dieses nicht sehr wahrscheinlich scheint. Eines offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig. Wo ich dergleichen bey so einem Manne zu finden glaube, setze ich das größere Mißtrauen lieber in meinen, als in seinen Verstand. Ich verdoppele meine Aufmerksamkeit, ich überlese die Stelle zehnmal, und glaube nicht eher, daß er sich widersprochen, als bis ich aus dem Zusammenhange seines Systems ersehe, wie und wodurch er zu diesem Widerspruche verleitet worden. Finde ich nichts, was ihn dazu verleiten können, was ihm

*) Herrn Curtius. S. 214.

diesen Widerspruch gewissermaßen unvermeidlich machen müssen, so bin ich überzeugt, daß er nur anscheinend ist. Denn sonst würde er den Verfasser, der seine Materie so oft überdenken müssen, gewiß am ersten aufgefallen seyn, und nicht mir ungeübterm Leser, der ich ihn zu meinem Unterrichte in die Hand nehme. Ich bleibe also stehen, verfolge den Faden seiner Gedanken zurück, ponderire ein jedes Wort, und sage mir immer: Aristoteles kann irren, und hat oft geirrt; aber daß er hier etwas behaupten sollte, wovon er auf der nächsten Seite gerade das Gegentheil behauptet, das kann Aristoteles nicht. Endlich findet sich's auch.

Doch ohne weitere Umstände; hier ist die Erklärung, an welcher Herr Curtius verzweifelt. — Auf die Ehre einer tiefern Einsicht mache ich desfalls keinen Anspruch. Ich will mich mit der Ehre einer größern Bescheidenheit gegen einen Philosophen, wie Aristoteles, begnügen.

Nichts empfiehlt Aristoteles dem tragischen Dichter mehr, als die gute Abfassung der Fabel; und nichts hat er ihm durch mehrere und feinere Bemerkungen zu erleichtern gesucht, als eben diese. Denn die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen und Ausdruck werden zehnen gerathen, gegen einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist. Er

erklärt aber die Fabel durch die Nachahmung einer Handlung, πραξεως; und eine Handlung ist ihm eine Verknüpfung von Begebenheiten συνθεσις πραγματων. Die Handlung ist das Ganze; die Begebenheiten sind die Theile dieses Ganzen; und so wie die Güte eines jeden Ganzen, auf der Güte seiner einzelnen Theile und deren Verbindung, beruht, so ist auch die tragische Handlung mehr oder weniger vollkommen, nachdem die Begebenheiten, aus welchen sie bestehet, jede für sich und alle zusammen, den Absichten der Tragödie mehr oder weniger entsprechen. Nun bringt Aristoteles alle Begebenheiten, welche in der tragischen Handlung Statt haben können, unter drey Hauptstücke: des Glückswechsels, περιπετειας; der Erkennung, ἀναγνωρισμου, und des Leidens, παθους. Was er unter den beyden erstern versteht, zeigen die Worte genugsam; unter dem dritten aber faßt er alles zusammen, was den handelnden Personen Verderbliches und Schmerzliches widerfahren kann: Tod, Wunden, Martern, und dergleichen. Jene, der Glückswechsel und die Erkennung, sind das, wodurch sich die verwickelte Fabel, μυθος πεπλεγμενος, von der einfachen, ἁπλῳ, unterscheidet; sie sind also keine wesentliche Stücke der Fabel; sie machen die Handlung nur

mannichfaltiger, und dadurch schöner und interessanter; aber eine Handlung kann auch ohne sie ihre völlige Einheit, und Rundung und Größe haben. Ohne das dritte hingegen läßt sich gar keine tragische Handlung denken; Arten des Leidens, παθη, muß jedes Trauerspiel haben, die Fabel desselben mag einfach oder verwickelt seyn: denn sie gehen geradezu auf die Absicht des Trauerspiels, auf die Erregung des Schreckens und Mitleids; da hingegen nicht jeder Glückswechsel, nicht jede Erkennung, sondern nur gewisse Arten derselben diese Absicht erreichen, sie in einem höhern Grade erreichen helfen, andere aber ihr mehr nachtheilig als vortheilhaft sind. Indem nun Aristoteles, aus diesem Gesichtspunkte, die verschiedenen unter drey Hauptstücke gebrachten Theile der tragischen Handlung, jeden insbesondre, betrachtet, und untersucht, welches der beste Glückswechsel, welches die beste Erkennung, welches die beste Behandlung des Leidens sey: so findet sich in Ansehung des erstern, daß derjenige Glückswechsel der beste, das ist, der fähigste, Schrecken und Mitleid zu erwecken und zu befördern, sey, welcher aus dem Bessern in das Schlimmere geschieht; und in Ansehung der letztern, daß diejenige Behandlung des Leidens die beste in dem nehmlichen Verstande sey, wenn die Personen, unter welchen das Leiden bevor-

steht, einander nicht kennen, aber in eben dem Augenblicke, da dieses Leiden zur Wirklichkeit gelangen soll, einander kennen lernen, so daß es dadurch unterbleibt.

Und dieses soll sich widersprechen? Ich verstehe nicht, wo man die Gedanken haben muß, wenn man hier den geringsten Widerspruch findet. Der Philosoph redet von verschiedenen Theilen: warum soll denn das, was er von diesem Theile behauptet, auch von jenem gelten müssen? Ist denn die möglichste Vollkommenheit des einen, nothwendig auch die Vollkommenheit des andern? Oder ist die Vollkommenheit eines Theils auch die Vollkommenheit des Ganzen? Wenn der Glückswechsel und das, was Aristoteles unter dem Worte Leiden begreift, zwar verschiedene Dinge sind, wie sie es sind: warum soll sich nicht ganz etwas Verschiedenes von ihnen sagen lassen? Oder ist es unmöglich, daß ein Ganzes Theile von entgegen gesetzten Eigenschaften haben kann? Wo sagt Aristoteles, daß die beste Tragödie nichts als die Vorstellung einer Veränderung des Glücks in Unglück sey? Oder, wo sagt er, daß die beste Tragödie auf nichts, als auf die Erkennung dessen, hinauslaufen müsse, an dem eine grausam widernatürliche That verübt werden sollen? Er sagt weder das eine noch das andere

von der Tragödie überhaupt, sondern jedes von einem besondern Theile derselben, welcher dem Ende mehr oder weniger nahe liegen, welcher auf den andern mehr oder weniger Einfluß, und auch wohl gar keinen, haben kann. Der Glückswechsel kann sich mitten in dem Stücke ereignen; und wenn er schon bis an das Ende fortdauert, so macht er doch nicht selbst das Ende: so ist z. E. der Glückswechsel im Oedip, der sich bereits zum Schlusse des vierten Akts äußert, zu dem aber noch mancherley Leiden (παθη) hinzukommen, mit welchen sich eigentlich das Stück schließt. Gleichfalls kann das Leiden mitten in dem Stücke zur Vollziehung gelangen sollen, und in dem nehmlichen Augenblicke durch die Erkennung hintertrieben werden, so daß durch diese Erkennung das Stück nichts weniger als geendet ist; wie in der zweyten Iphigenia des Euripides, wo Orestes, auch schon in dem vierten Akte, von seiner Schwester, die ihn aufzuopfern im Begriffe ist, erkannt wird. Und wie vollkommen wohl jener tragischste Glückswechsel mit der tragischsten Behandlung des Leidens sich in einer und eben derselben Fabel verbinden lasse, kann man an der Merope selbst zeigen. Sie hat die letztere; aber was hindert es, daß sie nicht auch die erstere haben könnte, wenn nehmlich Me-

rope, nachdem sie ihren Sohn unter dem Dolche erkannt, durch ihre Beeiferung ihn nunmehr auch wider den Polyphont zu schützen, entweder ihr eigenes oder dieses geliebten Sohnes Verderben beförderte? Warum könnte sich dieses Stück nicht eben so wohl mit dem Untergange der Mutter, als des Tyrannen schließen? Warum sollte es einem Dichter nicht frey stehen können, um unser Mitleiden gegen eine so zärtliche Mutter auf das Höchste zu treiben, sie durch ihre Zärtlichkeit selbst unglücklich werden zu lassen? Oder warum sollte es ihm nicht erlaubt seyn, den Sohn, den er der frommen Rache seiner Mutter entrissen, gleichwohl den Nachstellungen des Tyrannen unterliegen zu lassen? Würde eine solche Merope, in beyden Fällen, nicht wirklich die beyden Eigenschaften des besten Trauerspiels verbinden, die man bey dem Kunstrichter so widersprechend findet?

Ich merke wohl, was das Mißverständniß veranlaßt haben kann. Man hat sich einen Glückswechsel aus dem Bessern in das Schlimmere, nicht ohne Leiden, und das durch die Erkennung verhinderte Leiden nicht ohne Glückswechsel denken können. Gleichwohl kann beydes gar wohl ohne das andere seyn; nicht zu erwähnen, daß auch nicht beydes eben die nehmliche Person treffen muß, und wenn es die nehmliche Person trifft, daß

daß eben nicht beydes sich zu der nehmlichen Zeit ereignen darf, sondern eins auf das andere folgen, eins durch das andere verursacht werden kann. Ohne dieses zu überlegen, hat man nur an solche Fälle und Fabeln gedacht, in welchen beyde Theile entweder zusammen fließen, oder der eine den andern nothwendig ausschließt. Daß es dergleichen giebt, ist unstreitig. Aber ist der Kunstrichter deswegen zu tadeln, der seine Regeln in der möglichsten Allgemeinheit abfaßt, ohne sich um die Fälle zu bekümmern, in welchen seine allgemeine Regeln in Collision kommen, und eine Vollkommenheit der andern aufgeopfert werden muß? Setzt ihn eine solche Collision mit sich selbst in Widerspruch? Er sagt: dieser Theil der Fabel, wenn er seine Vollkommenheit haben soll, muß von dieser Beschaffenheit seyn; jener von einer andern, und ein dritter wiederum von einer andern. Aber wo hat er gesagt, daß jede Fabel diese Theile alle nothwendig haben müsse? Genug für ihn, daß es Fabeln giebt, die sie alle haben können. Wenn eure Fabel aus der Zahl dieser glücklichen nicht ist; wenn sie euch nur den besten Glückswechsel, oder nur die beste Behandlung des Leidens erlaubt: so untersucht, bey welchem von beyden ihr am besten überhaupt fahren würdet, und wählet. Das ist es alles.

XXXIX.

Den 11ten September, 1767.

Am Ende zwar mag sich Aristoteles widersprochen, oder nicht widersprochen haben; Tournemine mag ihn recht verstanden, oder nicht recht verstanden haben: die Fabel der Merope ist weder in dem einen, noch in dem andern Falle so schlechterdings für eine vollkommene tragische Fabel zu erkennen. Denn hat sich Aristoteles widersprochen, so behauptet er eben sowohl gerade das Gegentheil von ihr, und es muß erst untersucht werden, wo er das größte Recht hat, ob dort oder hier. Hat er sich aber, nach meiner Erklärung, nicht widersprochen, so gilt das Gute, was er davon sagt, nicht von der ganzen Fabel, sondern nur von einem einzelnen Theile derselben. Vielleicht war der Mißbrauch seines Ansehens bey dem Pater Tournemine auch nur ein bloßer Jesuiterkniff, um uns mit guter Art zu verstehen zu geben, daß eine so vollkommene Fabel, von einem so großen Dichter als Voltaire bearbeitet, nothwendig ein Meisterstück werden müssen.

Doch Tournemine und Tournemine — Ich fürchte, meine Leser werden fragen: „Wer ist denn dieser Tournemine? Wir kennen keinen Tour-

nemine." Denn viele dürften ihn wirklich nicht kennen; und manche dürften so fragen, weil sie ihn gar zu gut kennen; wie Montesquieu *).

Sie belieben also, anstatt des Pater Tournemine, den Herrn von Voltaire selbst zu substituiren. Denn auch er sucht uns von dem verlornen Stücke des Euripides die nehmlichen irrigen Begriffe zu machen. Auch er sagt, daß Aristoteles in seiner unsterblichen Dichtkunst nicht anstehe, zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne sey. Auch er sagt, daß Aristoteles diesem Coup de Théatre den Vorzug vor allen andern ertheile. Und vom Plutarch versichert er uns gar, daß er dieses Stück des Euripides für das rührendste von allen Stücken desselben gehalten habe **). Dieses letztere ist nun

*) Lettres familières.

**) Aristôte, dans sa Poëtique immortelle, ne balance pas à dire que la reconnaissance de Mérope et de son fils étaient le moment le plus intéressant de toute la scène Grecque. Il donnait à ce coup de Théatre la préférence sur tous les autres. Plutarque dit que les Grecs, ce peuple si sensible, frémissaient de crainte, que le vieillard, qui devait arrêter le bras de Mérope, n'arrivât pas assez tôt. Cette pièce, qu'on jouait de son tems et dont il nous reste très-peu de fragmens, lui paraissait la plus touchante de toutes les tragédies d'Euripide, etc. *Lettre a Mr. Maffei.*

gänzlich aus der Luft gegriffen. Denn Plutarch macht von dem Stücke, aus welchem er die Situation der Merope anführt, nicht einmal den Titel nahmhaft; er sagt weder, wie es heißt, noch wer der Verfasser desselben sey; geschweige, daß er es für das rührendste von allen Stücken des Euripides erkläre.

Aristoteles soll nicht anstehen, zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne sey! Welche Ausdrücke: nicht anstehen, zu behaupten! Welche Hyperbel: der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne! Sollte man hieraus nicht schließen: Aristoteles gehe mit Fleiß alle interessante Augenblicke, welche ein Trauerspiel haben könne, durch, vergleiche einen mit dem andern, wäge die verschiedenen Beyspiele, die er von jedem insbesondre bey allen, oder wenigstens den vornehmsten Dichtern gefunden, unter einander ab, und thue endlich so dreist als sicher den Ausspruch, für diesen Augenblick, bey dem Euripides? Gleichwohl ist es nur eine einzelne Art von interessanten Augenblicken, wovon er ihn zum Beyspiele anführt; gleichwohl ist er nicht einmal das einzige Beyspiel von dieser Art. Denn Aristoteles fand ähnliche Beyspiele in der Iphigenia, wo die

Schwester den Bruder, und in der Helle, wo der Sohn die Mutter erkennt, eben da die ersteren im Begriffe sind, sich gegen die andern zu vergehen.

Das zweyte Beyspiel von der Iphigenia ist wirklich aus dem Euripides; und wenn, wie Dacier vermuthet, auch die Helle ein Werk dieses Dichters gewesen: so wäre es doch sonderbar, daß Aristoteles alle drey Beyspiele von einer solchen glücklichen Erkennung gerade bey demjenigen Dichter gefunden hätte, der sich der unglücklichen Peripetie am meisten bediente Warum zwar sonderbar? Wir haben ja gesehen, daß die eine die andere nicht ausschließt; und obschon in der Iphigenia die glückliche Erkennung auf die unglückliche Peripetie folgt, und das Stück überhaupt also glücklich sich endet: wer weiß, ob nicht in den beyden andern eine unglückliche Peripetie auf die glückliche Erkennung folgte, und sie also völlig in der Manier schlossen, durch die sich Euripides den Charakter des tragischsten von allen tragischen Dichtern verdiente?

Mit der Merope, wie ich gezeigt, war es auf eine doppelte Art möglich; ob es aber wirklich geschehen oder nicht geschehen, läßt sich aus den wenigen Fragmenten, die uns von dem Kresphontes übrig sind, nicht schließen. Sie enthalten

nichts als Sittensprüche und moralische Gesinnungen, von spätern Schriftstellern gelegentlich angezogen, und werfen nicht das geringste Licht auf die Oekonomie des Stückes *). Aus dem einzigen, bey dem Polybius, welches eine Anrufung an die Göttin des Friedens ist, scheint zu erhellen, daß zu der Zeit, in welche die Handlung gefallen, die Ruhe in dem Messenischen Staate noch nicht wieder hergestellt gewesen; und aus ein Paar andern sollte man fast schliessen, daß die Ermordung des Kresphontes und seiner zwey ältern Söhne, entweder einen Theil der Handlung selbst ausgemacht habe, oder doch nur kurz vorhergegangen sey; welches beydes sich mit der Erkennung des jüngern Sohns, der erst verschiedene Jahre nachher seinen Vater und seine Brüder zu rächen kam, nicht wohl zusammen reimt. Die größte Schwierigkeit aber macht mir der Titel selbst. Wenn diese Erkennung, wenn diese Rache des jüngern Sohnes der vornehmste Inhalt gewesen: wie konnte das Stück Kresphontes heissen? Kresphontes war der Name des Vaters; der Sohn aber hieß nach Einigen

*) Dasjenige, welches Dacier anführt, (Poëtique d'Aristote, Chap. XV. Rem. 23.) ohne sich zu erinnern, wo er es gelesen, steht bey dem Plutarch in der Abhandlung: wie man seine Feinde nützen solle.

Aepytus, und nach Andern Telephontes; vielleicht, daß jenes der rechte, und dieses der angenommene Name war, den er in der Fremde führte, um unerkannt und vor den Nachstellungen Polyphonts sicher zu bleiben. Der Vater muß längst todt seyn, wenn sich der Sohn des väterlichen Reiches wieder bemächtiget. Hat man jemals gehört, daß ein Trauerspiel nach einer Person benennet worden, die gar nicht darin vorkömmt? Corneille und Dacier haben sich geschwind über diese Schwierigkeit hinweg zu setzen gewußt, indem sie angenommen, daß der Sohn gleichfalls Kresphont geheißen *); aber mit welcher Wahrscheinlichkeit? aus welchem Grunde?

Wenn es indeß mit einer Entdeckung seine Richtigkeit hat, mit der sich Maffei schmeichelte: so können wir den Plan des Kresphontes ziemlich genau wissen. Er glaubte ihn nehmlich bey dem Hyginus, in der hundert und vier und achtzigsten Fabel gefunden zu haben **). Denn er hält die

*) *Remarque 22. sur le Chapitre XV. de la Poët. d'Arist.* Une mere, qui va tuer son fils, comme Mérope va tuer Cresphonte, etc.

**) — Questa scoperta penso io d'aver fatta, nel leggere la Favola 184. d'Igino, la quale, a mio credere, altro non è, che l'argomento di quella Tragedia, in cui si rappre-

Fabeln des Hyginus überhaupt, größten Theils für nichts, als für die Argumente alter Tragödien, welcher Meynung auch schon vor ihm Reinesius gewesen war; und empfiehlt daher den neuen Dichtern, lieber in diesem verfallenen Schachte nach alten tragischen Fabeln zu suchen, als sich neue zu erdichten. Der Rath ist nicht übel, und zu befolgen. Auch hat ihn mancher befolgt, ehe ihn Massei noch gegeben, oder ohne zu wissen, daß er ihn gegeben. Herr Weiße hat den Stoff zu seinem

senta interamente la condotta di essa. Sovvienmi, che al primo gettar gli occhi, ch' io feci già in quell, Autore, mi apparve subito nella mente, altro non essere le più di quelle Favole, che gli argomenti delle Tragedie antiche: mi accertai di ciò col confrontarne alcune poche con le Tragedie, che ancora abbiamo; e appunto in questi giorni, venuta a mano l'ultima edizione d'Igino, mi è stato caro di vedere in un passo addotto, come fu anche il Reinesio di tal sentimento. Una miniera è però questa di Tragici argomenti, che se fosse stata nota a Poeti, non avrebbero penato tanto in rinvenir soggetti a lor fantasia: io la scoprirò loro di buona voglia, perchè rendano col loro ingegno alla nostra età ciò, che dal tempo invidioso le fu rapito. Merita dunque, almeno per questo capo, alquan o più di considerazione quell' Operetta, anche tal qual l'abbiamo, che dagli Eruditi non è stato creduto: e quanto al discordar tal volto dagli altri Scrittori delle favolose Storie, questa avertenza ce ne addita la ragione, non avendole costui narrate secondo la tradizione, ma conforme i Poeti in proprio uso convertendole, le avean ridotte.



Theil aus dieser Grube geholt; und es wartet da noch mancher auf ein verständiges Auge. Nur möchte es nicht der größte, sondern vielleicht gerade der allerkleinste Theil seyn, der in dieser Absicht von dem Werke des Hyginus zu nutzen. Es braucht auch darum gar nicht aus den Argumenten der alten Tragödien zusammen gesetzt zu seyn; es kann aus eben den Quellen, mittelbar oder unmittelbar, geflossen seyn, zu welchen die Tragödienschreiber selbst ihre Zuflucht nahmen. Ja, Hyginus, oder wer sonst die Compilation gemacht, scheint selbst die Tragödien als abgeleitete verdorbene Bäche betrachtet zu haben; indem er an verschiedenen Stellen das, was weiter nichts als die Glaubwürdigkeit eines tragischen Dichters vor sich hatte, ausdrücklich von der alten ächtern Tradition abgesondert. So erzählt er, z. E., die Fabel von der Ino, und die Fabel von der Antiope, zuerst nach dieser, und darauf in einem besondern Abschnitte, nach der Behandlung des Euripides.



XL.

Den 15ten September, 1767.

Damit will ich jedoch nicht sagen, daß, weil über der hundert und vier und achtzigsten Fabel der Name des Euripides nicht stehe, sie auch nicht aus dem Kresphont desselben könne gezogen seyn. Vielmehr bekenne ich, daß sie wirklich den Gang und die Verwicklung eines Trauerspiels hat; so daß, wenn sie keins gewesen ist, sie doch leicht eins werden könnte, und zwar eins, dessen Plan der alten Simplicität weit näher käme, als alle neuere Meropen. Man urtheile selbst. Die Erzählung des Hyginus, die ich oben nur verkürzt angeführt, ist nach allen ihren Umständen folgende:

Kresphontes war König von Messenien, und hatte mit seiner Gemahlin Merope drey Söhne, als Polyphontes einen Aufstand gegen ihn erregte, in welchem er, nebst seinen beyden ältesten Söhnen, das Leben verlor. Polyphontes bemächtigte sich hierauf des Reiches und der Hand der Merope, welche während des Aufruhres Gelegenheit gefunden hatte, ihren dritten Sohn, Namens Telephontes, zu einem Gastfreunde in Aetolien in Sicherheit bringen zu lassen. Je mehr Telephontes her-

anwuchs, desto unruhiger ward Polyphontes. Er konnte sich nichts Gutes von ihm gewärtigen, und versprach also demjenigen eine große Belohnung, der ihn aus dem Wege räumen würde. Dieses erfuhr Telephontes; und da er sich nunmehr fähig fühlte, seine Rache zu unternehmen, so machte er sich heimlich aus Aetolien weg, ging nach Messenien, kam zu dem Tyrannen, sagte, daß er den Telephontes umgebracht habe, und verlangte die von ihm dafür ausgesetzte Belohnung. Polyphontes nahm ihn auf, und befahl, ihn so lange in seinem Pallaste zu bewirthen, bis er ihn weiter ausfragen könne. Telephontes ward also in das Gastzimmer gebracht, wo er vor Müdigkeit einschlief. Indeß kam der alte Diener, welchen bisher Mutter und Sohn zu ihren wechselseitigen Botschaften gebraucht, weinend zu Meropen, und meldete ihr, daß Telephontes aus Aetolien weg sey, ohne daß man wisse, wo er hingekommen. Sogleich eilt Merope, der es nicht unbekannt geblieben, wessen sich der angekommene Fremde rühme, mit einer Axt nach dem Gastzimmer, und hätte ihn im Schlafe unfehlbar umgebracht, wenn nicht der Alte, der ihr dahin nachgefolgt, den Sohn noch zur rechten Zeit erkannt, und die Mutter an der Freventhat verhindert hätte. Nunmehr machten beyde gemeinschaftliche Sache, und Merope stellte sich

gegen ihren Gemahl ruhig und versöhnt. Polyphontes dünkte sich aller seiner Wünsche gewährt, und wollte den Göttern durch ein feierliches Opfer seinen Dank bezeigen. Als sie aber alle um den Altar versammelt waren, führte Telephontes den Streich, mit dem er das Opferthier fällen zu wollen sich stellte, auf den König; der Tyrann fiel, und Telephontes gelangte zu dem Besitze seines väterlichen Reiches *).

*) In der 184sten Fabel des Hyginus, aus welcher obige Erzählung genommen, sind offenbar Begebenheiten in einander geflossen, die nicht die geringste Verbindung unter sich haben. Sie fängt an mit dem Schicksale des Pentheus und der Agave, und endet sich mit der Geschichte der Merope. Ich kann gar nicht begreifen, wie die Herausgeber diese Verwirrung unangemerkt lassen können; es wäre denn, daß sie sich bloß in derjenigen Ausgabe, welche ich vor mir habe, (Joannis Schefferi, Hamburgi 1674.) befände. Diese Untersuchung überlasse ich dem, der die Mittel dazu bey der Hand hat. Genug, daß hier, bey mir, die 184ste Fabel mit den Worten, quam Licoterses excepit, aus seyn muß. Das übrige macht entweder eine besondere Fabel, von der die Anfangsworte verloren gegangen; oder gehört, welches mir das Wahrscheinlichste ist, zu der 237sten, so daß beydes mit einander verbunden, ich die ganze Fabel von der Merope, man mag sie nun zu der 137sten oder zu der 184sten machen wollen folgendermaßen zusammensesen würde. Es versteht sich, daß in der letztern die Worte, cum qua Polyphontes, occiso Cresphonte reg-

Auch hatten, schon in dem sechzehnten Jahrhunderte, zwey italiänische Dichter, Joh. Bapt. Liviera und Pomponio Torelli, den Stoff zu ihren Trauerspielen, Kresphont und Merope, aus dieser Fabel des Hyginus genommen, und waren sonach,

num occupavit, als eine unnöthige Wiederholung, mit samt dem darauf folgenden ejus, welches auch so schon überflüssig ist, wegfallen müßte.

MEROPE.

Polyphontes, Messeniae rex, Cresphontem Aristomachi filium cum interfeciffet, eius imperium & Meropem uxorem possedit. Filium autem infantem Merope mater, quem ex Cresphonte habebat, abſconſe ad hospitem in Aetoliam mandavit. Hunc Polyphontes maxima cum industria quaerebat, aurumque pollicebatur, si quis eum necasset. Qui postquam ab puberem aetatem venit, capit consilium, ut exequatur patris & fratrum mortem. Itaque venit ad regem Polyphontem, aurum petitum, dicens se Cresphontis interfecisse filium & Meropis, Telephontem. Interim rex eum jussit in hospitio manere, ut amplius de eo perquireret. Qui cum per lassitudinem obdormisset, senex qui inter matrem & filium internuncius erat, flens ad Meropem venit, negans eum apud hospitem esse, nec comparere. Merope credens eum esse filii sui interfectorem, qui dormiebat, in Chalcidicum cum securi venit, inscia ut filium suum interficeret, quem senex cognovit, & matrem a scelere retraxit. Merope postquam invenit, occasionem sibi datam esse, ab inimico se ulciscendi, redit cum Polyphonte in gratiam. Rex laetus cum rem divinam faceret, hospes falso simulavit se hostiam percussisse, eumque interfecit, patriumque regnum adeptus est.

wie Maffei meynt, in die Fußstapfen des Euripides getreten, ohne es zu wissen. Doch dieser Ueberzeugung ungeachtet, wollte Maffei selbst sein Werk so wenig zu einer bloßen Divination über den Euripides machen, und den verlornen Kresphont in seiner Merope wieder aufleben lassen, daß er vielmehr mit Fleiß von verschiednen Hauptzügen dieses vermeyntlichen Euripidischen Planes abging, und nur die einzige Situation, die ihn vornehmlich darin gerührt hatte, in aller ihrer Ausdehnung zu nutzen suchte.

Die Mutter nehmlich, die ihren Sohn so feurig liebte, daß sie sich an dem Mörder desselben mit eigner Hand rächen wollte, brachte ihn auf den Gedanken, die mütterliche Zärtlichkeit überhaupt zu schildern, und mit Ausschliessung aller andern Liebe, durch diese einzige reine und tugendhafte Leidenschaft sein ganzes Stück zu beleben. Was dieser Absicht also nicht vollkommen zusprach, ward verändert; welches besonders die Umstände von Meropens zweyter Verheirathung und von des Sohnes auswärtiger Erziehung treffen mußte. Merope mußte nicht die Gemahlin des Polyphonts seyn; denn es schien dem Dichter mit der Gewissenhaftigkeit einer so frommen Mutter zu streiten, sich den Umarmungen eines zweyten Mannes überlassen zu haben, in dem sie

den Mörder ihres ersten kannte, und dessen eigene Erhaltung es erforderte, sich durchaus von allen, welche nähere Ansprüche auf den Thron haben könnten, zu befreyen. Der Sohn mußte nicht bey einem vornehmen Gastfreunde seines väterlichen Hauses, in aller Sicherheit und Gemächlichkeit, in der völligen Kenntniß seines Standes und seiner Bestimmung, erzogen seyn: denn die mütterliche Liebe erkaltet natürlicher Weise, wenn sie nicht durch die beständigen Vorstellungen des Ungemachs, der immer neuen Gefahren, in welche ihr abwesender Gegenstand gerathen kann, gerettet und angestrengt wird. Er mußte nicht in der ausdrücklichen Absicht kommen, sich an dem Tyrannen zu rächen; er muß nicht von Meropen für den Mörder ihres Sohnes gehalten werden, weil er sich selbst dafür ausgiebt, sondern weil eine gewisse Verbindung von Zufällen diesen Verdacht auf ihn zieht: denn kennt er seine Mutter, so ist ihre Verlegenheit bey der ersten mündlichen Erklärung aus, und ihr rührender Kummer, ihre zärtliche Verzweiflung hat nicht freyes Spiel genug.

Und diesen Veränderungen zufolge, kann man sich den Maffeischen Plan ungefähr vorstellen. Polyphontes regiert bereits funfzehn Jahre und doch fühlt er sich auf dem Throne nicht befestigt

genug. Denn das Volk ist noch immer dem Hause seines vorigen Königs zugethan, und rechnet auf den letzten geretteten Zweig desselben. Die Mißvergnügten zu beruhigen, fällt ihm ein, sich mit Meropen zu verbinden. Er trägt ihr seine Hand an, unter dem Vorwande einer wirklichen Liebe. Doch Merope weiset ihn mit diesem Vorwande zu empfindlich ab; und nun sucht er durch Drohungen und Gewalt zu erlangen, wozu ihm seine Verstellung nicht verhelfen können. Eben dringt er am schärfsten in sie; als ein Jüngling vor ihn gebracht wird, den man auf der Landstraße über einem Morde ergriffen hat. Aegisth, so nannte sich der Jüngling, hatte nichts gethan, als sein eignes Leben gegen einen Räuber vertheidigt; sein Ansehen verräth so viel Adel und Unschuld, seine Rede so viel Wahrheit, daß Merope, die noch außerdem eine gewisse Falte seines Mundes bemerkt, die ihr Gemahl mit ihm gemein hatte, bewogen wird, den König für ihn zu bitten; und der König begnadigt ihn. Doch gleich darauf vermißt Merope ihren jüngsten Sohn, den sie einem alten Diener, Namens Polydor, gleich nach dem Tode ihres Gemahls anvertrauet hatte, mit dem Befehle, ihn als sein eigenes Kind zu erziehen. Er hat den Alten, den er für seinen Vater hält, heimlich verlassen, um die Welt zu sehen;

sehen; aber er ist nirgends wieder aufzufinden. Dem Herzen einer Mutter ahnet immer das Schlimmste; auf der Landstraße ist jemand ermordet worden; wie, wenn es ihr Sohn gewesen wäre? So denkt sie, und wird in ihrer bangen Vermuthung durch verschiedene Umstände, durch die Bereitwilligkeit des Königs, den Mörder zu begnadigen, vornehmlich aber durch einen Ring bestärkt, den man bey dem Aegisth gefunden, und von dem ihr gesagt wird, daß ihn Aegisth dem Erschlagenen abgenommen habe. Es ist dieses der Siegelring ihres Gemahls, den sie dem Polydor mitgegeben hatte, um ihn ihrem Sohne einzuhändigen, wenn er erwachsen, und es Zeit seyn würde, ihm seinen Stand zu entdecken. Sogleich läßt sie den Jüngling, für den sie vorher selbst gebeten, an eine Säule binden, und will ihm das Herz mit eigner Hand durchstoßen. Der Jüngling erinnert sich in diesem Augenblicke seiner Aeltern; ihm entfährt der Name Messene; er gedenkt des Verbots seines Vaters, diesen Ort sorgfältig zu vermeiden; Merope verlangt hierüber Erklärung: indem kommt der König dazu, und der Jüngling wird befreyet. So nahe Merope der Erkennung ihres Irrthums war, so tief verfällt sie wiederum darein zurück, als sie sieht, wie höhnisch der König über ihre Verzweiflung



triumphirt. Nun ist Aegisth unfehlbar der Mörder ihres Sohnes, und nichts soll ihn vor ihrer Rache schützen. Sie erfährt mit einbrechender Nacht, daß er in dem Vorsaale sey, wo er eingeschlafen, und kommt mit einer Axt, ihm den Kopf zu spalten; und schon hat sie die Axt zu dem Streiche erhoben, als ihr Polydor, der sich kurz zuvor in eben den Vorsaal eingeschlichen, und den schlafenden Aegisth erkannt hatte, in die Arme fällt Aegisth erwacht und flieht, und Polydor entdeckt Meropen ihren eigenen Sohn in dem vermeynten Mörder ihres Sohnes. Sie will ihm nach, und würde ihn leicht durch ihre stürmische Zärtlichkeit dem Tyrannen entdeckt haben, wenn sie der Alte nicht auch hiervon zurück gehalten hätte. Mit frühem Morgen soll ihre Vermählung mit dem Könige vollzogen werden; sie muß zu dem Altare, aber sie will eher sterben, als ihre Einwilligung ertheilen. Indeß hat Polydor auch den Aegisth sich kennen gelehrt; Aegisth eilet in den Tempel, drängt sich durch das Volk, und — das Uebrige wie bey dem Hyginus.



XLI.

Den 18ten September, 1767.

Je schlechter es, zu Anfange dieses Jahrhunderts, mit dem italiänischen Theater überhaupt aussah, desto größer war der Beyfall und das Zujauchzen, womit die Merope des Maffei aufgenommen wurde.

Cedite Romani scriptores, cedite Graii,
Nescio quid majus nascitur Oedipode:

schrie Leonardo Adami, der nur noch die ersten zwey Akte in Rom davon gesehen hatte. In Venedig ward 1714, das ganze Karneval hindurch, fast kein anderes Stück gespielt, als Merope; die ganze Welt wollte die neue Tragödie sehen und wieder sehen; und selbst die Opernbühnen fanden sich darüber verlassen. Sie ward in einem Jahre viermal gedruckt; und in sechszehn Jahren (von 1714 bis 1730.) sind mehr als dreyßig Ausgaben, in und außer Italien, zu Wien, zu Paris, zu London davon gemacht worden. Sie ward in's Französische, in's Englische, in's Deutsche übersetzt; und man hatte vor, sie mit allen diesen Uebersetzungen zugleich drucken zu lassen. In's Französische war sie bereits zweymal übersetzt, als der Herr von Voltaire sich nochmals darüber machen

wollte, um sie auch wirklich auf die französische Bühne zu bringen. Doch er fand bald, daß dieses durch eine eigentliche Uebersetzung nicht geschehen könnte, wovon er die Ursachen in dem Schreiben an den Marquis, welches er nachher seiner eigenen Merope vorsetzte, umständlich angiebt.

„Der Ton, sagt er, sey in der italiänischen Merope viel zu naiv und bürgerlich, und der Geschmack des französischen Parterrs viel zu fein, viel zu verzärtelt, als daß ihm die bloße simple Natur gefallen könne. Es wolle die Natur nicht anders als unter gewissen Zügen der Kunst sehen; und diese Züge müßten zu Paris weit anders als zu Verona seyn.“ Das ganze Schreiben ist mit der äußersten Politesse abgefaßt; Maffei hat nirgends gefehlt; alle seine Nachlässigkeiten und Mängel werden auf die Rechnung seines Nationalgeschmacks geschrieben; es sind wohl noch gar Schönheiten, aber leider nur Schönheiten für Italien. Gewiß, man kann nicht höflicher kritisiren! Aber die verzweifelte Höflichkeit! Auch einem Franzosen wird sie gar bald zur Last, wenn seine Eitelkeit im geringsten dabey leidet. Die Höflichkeit macht, daß wir liebenswürdig scheinen, aber nicht groß; und der Franzose will eben so groß, als liebenswürdig scheinen.

Was folgt also auf die galante Zueignungsschrift des Herrn von Voltaire? Ein Schreiben

eines gewissen de la Lindelle, welcher dem guten Maffei eben so viel Grobheiten sagt, als ihm Voltaire Verbindliches gesagt hatte. Der Styl dieses de la Lindelle ist ziemlich der Voltairische Styl; es ist Schade, daß eine so gute Feder nicht mehr geschrieben hat, und übrigens so unbekannt geblieben ist. Doch Lindelle sey Voltaire, oder sey wirklich Lindelle: wer einen französischen Januskopf sehen will, der vorn auf die einschmeichelndste Weise lächelt, und hinten die hämischsten Grimassen schneidet, der lese beyde Briefe in einem Zuge. Ich möchte keinen geschrieben haben; am wenigsten aber beide. Aus Höflichkeit bleibt Voltaire diesseits der Wahrheit stehen, und aus Verkleinerungssucht schweift Lindelle bis jenseits derselben. Jener hätte freymüthiger, und dieser gerechter seyn müssen, wenn man nicht auf den Verdacht gerathen sollte, daß der nehmliche Schriftsteller sich hier unter einem fremden Namen wieder einbringen wollen, was er sich dort unter seinem eigenen vergeben habe.

Voltaire rechne es dem Marquis immer so hoch an, als er will, daß er einer der ersten unter den Italiänern sey, welcher Muth und Kraft genug gehabt, eine Tragödie ohne Galanterie zu schreiben, in welcher die ganze Intrigue auf der Liebe einer Mutter beruhe, und das zärtlichste



Interesse aus der reinsten Tugend entspringe. Er beklage es, so sehr als ihm beliebt, daß die falsche Delikatesse seiner Nation ihm nicht erlauben wollen, von den leichtesten natürlichsten Mitteln, welche die Umstände zur Verwickelung darbieten, von den unstudirten wahren Reden, welche die Sache selbst in den Mund legt, Gebrauch zu machen. Das Pariser Parterre hat unstreitig sehr Unrecht, wenn es seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satyren spottet, durchaus von keinem Ringe auf dem Theater mehr hören will *); wenn es seine Dichter daher zwingt, lieber zu jedem andern, auch dem allerunschicklichsten Mittel der Erkennung, seine Zuflucht zu nehmen, als zu einem Ringe, mit welchem doch die ganze Welt, zu allen Zeiten, eine Art von Erkennung, eine Art von Versicherung der Person, verbunden hat. Es hat sehr Unrecht, wenn es nicht will, daß ein junger Mensch, der sich für den Sohn gemeiner Aeltern hält, und in dem Lande auf Abentheuer ganz allein herumschweift, nachdem er einen Mord verübt, dem ungeachtet nicht soll für einen Räuber gehalten werden dürfen, weil es voraus sieht, daß

*) Je n'ai pu me servir, comme Mr. Maffei, d'un anneau, parceque depuis l'anneau royal, dont Boileau se moque dans ses satyres, cela semblerait trop petit sur notre théatre.

er der Held des Stückes werden müsse*); wenn es beleidigt wird, daß man einem solchen Menschen keinen kostbaren Ring zutrauen will, da doch kein Fähnrich in des Königs Armee sey, der nicht des belles nippes besitze. Das Pariser Parterre, sage ich, hat in diesen und ähnlichen Fällen Unrecht: aber warum muß Voltaire auch in andern Fällen, wo es gewiß nicht Unrecht hat, dennoch lieber ihm, als dem Maffei Unrecht zu geben scheinen wollen? Wenn die französische Höflichkeit gegen Ausländer darin besteht, daß man ihnen auch in solchen Stücken Recht giebt, wo sie sich schämen müßten, Recht zu haben, so weiß ich nicht, was beleidigender und einem freyen Menschen unanständiger seyn kann, als diese französische Höflichkeit. Das Geschwätz, welches Maffei seinem alten Polydor von lustigen Hochzeiten, von prächtigen Krönungen, denen er vor diesem beygewohnt, in den Mund legt, und zu einer Zeit in den Mund legt, wenn das Interesse aufs Höchste gestiegen und die Einbildungskraft der Zuschauer mit ganz andern Dingen beschäftigt ist: dieses Nestorische, aber am

*) Je n'oserais hasarder de faire prendre un héros pour un voleur, quoique la circonstance, où il se trouve, autorise cette méprise.

unrechten Orte Nestorische, Geschwätz kann durch keine Verschiedenheit des Geschmacks unter verschiedenen kultivirten Völkern, entschuldigt werden; hier muß der Geschmack überall der nehmliche seyn, und der Italiäner hat nicht seinen eigenen, sondern hat gar keinen Geschmack, wenn er nicht eben so wohl dabey gähnt und darüber unwillig wird, als der Franzose. „Sie haben, sagt Voltaire zu dem Marquis, in Ihrer Tragödie jene schöne und rührende Vergleichung des Virgil:

Qualis populea moerens Philomela sub umbra
Amissos queritur foetus — — —

übersetzen und anbringen dürfen. Wenn ich mir so eine Freyheit nehmen wollte, so würde man mich damit in die Epopöe verweisen. Denn sie glauben nicht, wie streng der Herr ist, dem wir zu gefallen suchen müssen; ich meine unser Publikum. Dieses verlangt, daß in der Tragödie überall der Held, und nirgends der Dichter sprechen soll, und meint, daß bey kritischen Vorfällen, in Rathsversammlungen, bey einer heftigen Leidenschaft, bey einer dringenden Gefahr, kein König, kein Minister, poetische Vergleichungen zu machen pflege.“ Aber verlangt denn dieses Publikum etwas Unrechtes? meint es nicht, was die Wahrheit ist? Sollte nicht jedes Publikum eben dieses

verlangen? eben dieses meinen? Ein Publikum, das anders richtet, verdient diesen Namen nicht: und muß Voltaire das ganze italiänische Publikum zu so einem Publikum machen wollen, weil er nicht Freymüthigkeit genug hat, dem Dichter gerade heraus zu sagen, daß er hier und an mehrern Stellen luxurirte, und seinen eigenen Kopf durch die Tapete stecke? Auch unerwogen, daß ausführliche Gleichnisse überhaupt schwerlich eine schickliche Stelle in dem Trauerspiele finden können, hätte er anmerken sollen, daß jenes virgilische von dem Maffei äußerst gemißbraucht worden. Bey dem Virgil vermehrt es das Mitleiden, und dazu ist es eigentlich geschickt; bey dem Maffei aber ist es in dem Munde desjenigen, der über das Unglück, wovon es das Bild seyn soll, triumphirt, und müßte nach der Gesinnung des Polyphonts, mehr Hohn als Mitleid erwecken. Auch noch wichtigere, und auf das Ganze noch größern Einfluß habende Fehler scheuet sich Voltaire nicht, lieber dem Geschmacke der Italiäner überhaupt, als einem einzelnen Dichter aus ihnen, zur Last zu legen; und dünkt sich von der allerfeinsten Lebensart, wenn er den Maffei damit tröstet, daß es seine ganze Nation nicht besser verstehe, als er; daß seine Fehler die Fehler seiner Nation wären; daß aber Fehler einer ganzen Nation eigentlich keine Fehler wären,

weil es ja eben nicht darauf ankomme, was an und für sich gut oder schlecht sey, sondern was die Nation dafür wolle gelten lassen. „Wie hätte ich es wagen dürfen," fährt er mit einem tiefen Bücklinge, aber auch zugleich mit einem Schnippchen in der Tasche, gegen den Marquis fort, „bloße Nebenpersonen so oft mit einander sprechen zu lassen, als Sie gethan haben? Sie dienen bey Ihnen, die interessanten Scenen zwischen den Hauptpersonen vorzubereiten; es sind die Zugänge zu einem schönen Pallaste; aber unser ungeduldiges Publikum will sich auf einmal in diesem Pallaste befinden. Wir müssen uns also schon nach dem Geschmacke eines Volkes richten, welches sich an Meisterstücken satt gesehen hat, und also äußerst verwöhnt ist." Was heißt dieses anders, als: „Mein Herr Marquis, Ihr Stück hat sehr, sehr viel kalte, langweilige, unnütze Scenen. Aber es sey fern von mir, daß ich Ihnen einen Vorwurf daraus machen sollte! Behüte der Himmel! ich bin ein Franzose; ich weiß zu leben; ich werde niemanden etwas Unangenehmes unter die Nase reiben. Ohne Zweifel haben Sie diese kalten, langweiligen, unnützen Scenen mit Vorbedacht, mit allem Fleiße gemacht; weil sie gerade so sind, wie sie Ihre Nation braucht. Ich wünschte, daß ich auch so wohlfeil davon kommen könnte; aber

leider ist meine Nation so weit, so weit, daß ich noch viel weiter seyn muß, um meine Nation zu befriedigen. Ich will mir darum eben nicht viel mehr einbilden, als Sie; aber da jedoch meine Nation, die Ihre Nation so sehr übersieht" — Weiter darf ich meine Paraphrase wohl nicht fortsetzen; denn sonst,

Desinit in piscem mulier formosa superne: aus der Höflichkeit wird Persifflage, (ich brauche dieses französische Wort, weil wir Deutschen von der Sache nichts wissen) und aus der Persifflage, dummer Stolz.

XLII.

Den 22sten September, 1767.

Es ist nicht zu leugnen, daß ein guter Theil der Fehler, welche Voltaire als Eigenthümlichkeiten des italiänischen Geschmacks nur deswegen an seinem Vorgänger zu entschuldigen scheint, um sie der italiänischen Nation überhaupt zur Last zu legen, daß, sage ich, diese und noch mehrere, und noch größere, sich in der Merope des Maffei befinden. Maffei hatte in seiner Jugend viel Nei-

gung zur Poesie; er machte mit vieler Leichtigkeit Verse, in allen verschiednen Stylen der berühmtesten Dichter seines Landes: doch diese Neigung und diese Leichtigkeit beweisen für das eigentliche Genie, welches zur Tragödie erfordert wird, wenig oder nichts. Hernach legte er sich auf die Geschichte, auf Kritik und Alterthümer; und ich zweifle, ob diese Studien die rechte Nahrung für das tragische Genie sind. Er war unter Kirchenvätern und Diplomen vergraben, und schrieb wider die Pfaffe und Basnagen, als er, auf gesellschaftliche Veranlassung, seine Merope vor die Hand nahm, und sie in weniger als zwey Monaten zu Stande brachte. Wenn dieser Mann, unter solchen Beschäftigungen, in so kurzer Zeit, ein Meisterstück gemacht hätte, so müßte er der außerordentlichste Kopf gewesen seyn; oder eine Tragödie überhaupt ist ein sehr geringfügiges Ding. Was indeß ein Gelehrter, von gutem klassischen Geschmacke, der so etwas mehr für eine Erholung als für eine Arbeit ansieht, die seiner würdig wäre, leisten kann, das leistete auch er. Seine Anlage ist gesuchter und ausgedrechselter, als glücklich; seine Charaktere sind mehr nach den Zergliederungen des Moralisten, oder nach bekannten Vorbildern in Büchern, als nach dem Leben geschildert; sein Ausdruck zeigt von mehr Phan-

tasie als Gefühl; der Litterator und der Versificateur läßt sich überall spüren, aber nur selten das Genie und der Dichter.

Als Versificateur läuft er den Beschreibungen und Gleichnissen zu sehr nach. Er hat verschiedene ganz vortreffliche wahre Gemählde, die in seinem Munde nicht genug bewundert werden könnten, aber in dem Munde seiner Personen unerträglich sind, und in die lächerlichsten Ungereimtheiten ausarten. So ist es z. E. zwar sehr schicklich, daß Aegisth seinen Kampf mit dem Räuber, den er umgebracht, umständlich beschreibt: denn auf diesen Umständen beruht seine Vertheidigung; daß er aber auch, wenn er den Leichnam in den Fluß geworfen zu haben bekennet, alle, selbst die allerkleinsten, Phänomena mahlet, die den Fall eines schweren Körpers ins Wasser begleiten, wie er hineinschießt, mit welchem Geräusche er das Wasser zertheilet, das hoch in die Luft spritzt, und wie sich die Fluth wieder über ihn zuschließt *): das

*) Atto I. Sc. III.

— — — In cuore
Pero mi venne di lanciar nel fiume
Il morto, ò semivivo; e con fatica
(Ch' inutil' era per riuscire, e vana)
L'alzai da terra, e in terra rimaneva
Una pozza di sangue: a mezo il ponte
Portailo ön fretta, di vermiglia striscia

würde man auch nicht einmal einem kalten geschwätzigen Advokaten, der für ihn spräche, verzeihen, geschweige ihm selbst. Wer vor seinem Richter steht, und sein Leben zu vertheidigen hat, dem liegen andere Dinge am Herzen, als daß er in seiner Erzählung so kindisch genau seyn könnte.

Als Litterator hat er zu viel Achtung für die Simplicität der alten griechischen Sitten, und für das Kostume bezeigt, mit welchem wir sie bey dem Homer und Euripides geschildert finden, das aber allerdings um etwas, ich will nicht sagen veredelt, sondern unserm Kostume näher gebracht werden muß, wenn es der Rührung im Trauerspiele nicht mehr schädlich, als zuträglich seyn soll. Auch hat er zu geflissentlich schöne Stellen aus den Alten nachzuahmen gesucht, ohne zu unterscheiden, aus was für einer Art von Werken er sie entlehnt, und in was für eine Art von Werken er sie überträgt. Nestor ist in der Epopöe ein gesprächiger freundlicher Alter; aber der nach ihm gebildete Polydor wird in der Tragödie ein alter ekler Saalbader. Wenn Maffei dem ver-

Sempre rigando il ſuol; quinci cadere
Col capo in giù jl laſciai: piombò, e gran tonfo
S'udi nel profondarſi: in alto ſalſe
Lo ſpruzzo, e l'onda ſopra lui ſi chinſe.

meintlichen Plane des Euripides hätte folgen wollen: so würde uns der Litterator vollends etwas zu lachen gemacht haben. Er hätte es sodann für seine Schuldigkeit geachtet, alle die kleinen Fragmente, die uns von dem Kresphontes übrig sind, zu nutzen, und seinem Werke getreulich einzuflechten *). Wo er also geglaubt hätte, daß sie sich hinpaßten, hätte er sie als Pfähle aufgerichtet, nach welchen sich der Weg seines Dialogs richten und schlingen müssen. Welcher pedantische Zwang! Und wozu? Sind es nicht diese Sittensprüche, womit man seine Lücken füllt, so sind es andere.

Demungeachtet möchten sich wiederum Stellen finden, wo man wünschen dürfte, daß sich der Litterator weniger vergessen hätte. Z. E. Nachdem die Erkennung vorgegangen, und Merope einsieht, in welcher Gefahr sie zweymal gewesen sey, ihren eigenen Sohn umzubringen, so läßt er die Ismene voller Erstaunen ausrufen: „Welche wunderbare Begebenheit, wunderbarer, als sie jemals auf einer Bühne erdichtet worden!“

*) Non essendo dunque stato mio pensiero di seguir la Tragedia d'Euripide, non ho cercato per consequenza di porre nella mia que' sentimenti di essa, che son rimasti qua, e là; avendone tradotti cinque versi Cicerone e recati tre passi Plutarco, e due versi Gellio, e alcuni trovandosene ancora, se la memoria non m'inganna, presso Stobeo.



Con così strani avvenimenti uom forse
Non vide mai favoleggiar le scene.

Maffei hat sich nicht erinnert, daß die Geschichte seines Stücks in eine Zeit fällt, da noch an kein Theater gedacht war; in die Zeit vor dem Homer, dessen Gedichte den ersten Samen des Drama ausstreuten. Ich würde diese Unachtsamkeit niemandem als ihm aufmutzen, der sich in der Vorrede entschuldigen zu müssen glaubte, daß er den Namen Messene zu einer Zeit brauche, da ohne Zweifel noch keine Stadt dieses Namens gewesen, weil Homer keine erwähne. Ein Dichter kann es mit solchen Kleinigkeiten halten, wie er will: nur verlangt man, daß er sich immer gleich bleibt, und daß er sich nicht einmal über etwas Bedenken macht, worüber er ein andermal kühnlich weggeht; wenn man nicht glauben soll, daß er den Anstoß vielmehr aus Unwissenheit nicht gesehen, als nicht sehen wollen. Ueberhaupt würden mir die angeführten Zeilen nicht gefallen, wenn sie auch keinen Anachronismus enthielten. Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg. Hier scheint es zwar, als ob Maffei die Illusion eher noch bestärken wollen, indem er das Theater ausdrücklich außer dem Theater annehmen läßt; doch die bloßen Worte,

te, Bühne und erdichten, sind der Sache schon nachtheilig, und bringen uns geraden Wegs dahin, wovon sie uns abbringen sollen. Dem komischen Dichter ist es eher erlaubt, auf diese Weise seiner Vorstellung Vorstellungen entgegen zu setzen; denn unser Lachen zu erregen, braucht es des Grades der Täuschung nicht, den unser Mitleid erfordert.

Ich habe schon gesagt, wie hart de la Lindelle dem Maffei mitspielt. Nach seinem Urtheile hat Maffei sich mit dem begnügt, was ihm sein Stoff von selbst anbot, ohne die geringste Kunst dabey anzuwenden; sein Dialog ist ohne alle Wahrscheinlichkeit, ohne allen Anstand und Würde; da ist so viel Kleines und Kriechendes, das kaum in einem Possenspiele, in der Bude des Harlekins, zu dulden wäre; alles wimmelt von Ungereimtheiten und Schulschnitzern. „Mit einem Worte, schließt er, das Werk des Maffei enthält einen schönen Stoff, ist aber ein sehr elendes Stück. Alle Welt kommt in Paris darin überein, daß man die Vorstellung desselben nicht würde haben aushalten können; und in Italien selbst wird von verständigen Leuten sehr wenig daraus gemacht. Vergebens hat der Verfasser auf seinen Reisen die elendesten Schriftsteller in Sold genommen, seine Tragödie

zu übersetzen; er konnte leichter einen Uebersetzer bezahlen, als sein Stück verbessern."

So wie es selten Complimente giebt, ohne alle Lügen, so finden sich auch selten Grobheiten ohne alle Wahrheit. Lindelle hat in vielen Stücken wider den Maffei Recht; und möchte er doch höflich oder grob seyn, wenn er sich begnügte, ihn bloß zu tadeln. Aber er will ihn unter die Füße treten, vernichten, und geht mit ihm so blind, als treulos zu Werke. Er schämt sich nicht, offenbare Lügen zu sagen, augenscheinliche Verfälschungen zu begehen, um nur ein recht hämisches Gelächter aufschlagen zu können. Unter drey Streichen, die er thut, geht immer einer in die Luft, und von den andern zweyen, die seinen Gegner streifen oder treffen, trifft einer unfehlbar den zugleich mit, dem seine Klopffechterey Platz machen soll, Voltairen selbst. Voltaire scheint dieses auch zum Theil gefühlt zu haben, und ist daher nicht saumselig, in der Antwort von Lindellen, dem Maffei in allen den Stükken zu vertheidigen, in welchen er sich zugleich mit vertheidigen zu müssen glaubt. Dieser ganzen Correspondenz mit sich selbst, dünkt mich, fehlt das interessanteste Stück: die Antwort des Maffei. Wenn uns doch auch diese der Herr von Voltaire hätte mittheilen wollen. Oder war sie etwa so nicht, wie er sie durch seine Schmeicheley zu er-

schleichen hoffte? Nahm sich Maffei etwa die Freyheit, ihm hinwiederum die Eigenthümlichkeiten des französischen Geschmacks in's Licht zu stellen? ihm zu zeigen, warum die französische Merope eben so wenig in Italien, als die italiänische in Frankreich gefallen könne? —

XLIII.

Den 25sten September, 1767.

So etwas läßt sich vermuthen. Doch ich will lieber beweisen, was ich selbst gesagt habe, als vermuthen, was Andere gesagt haben könnten.

Lindern, fürs erste, ließe sich der Tadel des Lindelle fast in allen Punkten. Wenn Maffei gefehlt hat, so hat er doch nicht immer so plump gefehlt, als uns Lindelle will glauben machen. Er sagt, z. E., Aegisth, wenn ihn Merope nunmehr erstechen wolle, rufe aus: „O mein alter Vater!“ und die Königin werde durch dieses Wort, alter Vater, so gerührt, daß sie von ihrem Vorsatze ablasse und auf die Vermuthung komme, Aegisth könne wohl ihr Sohn seyn. Ist das nicht, setzt er

höhnisch hinzu, eine sehr gegründete Vermuthung! Denn freylich ist es ganz etwas Sonderbares, daß ein junger Mensch einen alten Vater hat! „Maffei, fährt er fort, hat mit diesem Fehler, diesem Mangel von Kunst und Genie, einen andern Fehler verbessern wollen, den er in der ersten Ausgabe seines Stückes begangen hatte. Aegisth rief da: „Ach, Polydor, mein Vater!“ Und dieser Polydor war eben der Mann, dem Merope ihren Sohn anvertrauet hatte. Bey dem Namen Polydor hätte die Königin gar nicht mehr zweifeln müssen, daß Aegisth ihr Sohn sey; und das Stück wäre aus gewesen. Nun ist dieser Fehler zwar weggeschafft; aber seine Stelle hat ein noch weit gröberer eingenommen.“ Es ist wahr, in der ersten Ausgabe nennt Aegith den Polydor seinen Vater; aber in den nachherigen Ausgaben ist von gar keinem Vater mehr die Rede. Die Königin stutzt bloß bey dem Namen Polydor, der den Aegisth gewarnet habe, ja keinen Fuß in das Messenische Gebiet zu setzen. Sie giebt auch ihr Vorhaben darum nicht auf; sie fordert bloß nähere Erklärung; und ehe sie diese erhalten kann, kommt der König dazu. Der König läßt den Aegisth wieder losbinden, und da er die That, weswegen Aegisth eingebracht worden, billigt und rühmt, und sie als eine wahre Heldenthat zu belohnen verspricht: so muß wohl

Merope in ihren ersten Verdacht wieder zurückfallen. Kann der ihr Sohn seyn, den Polyphontes eben darum belohnen will, weil er ihren Sohn umgebracht habe? Dieser Schluß muß nothwendig bey ihr mehr gelten, als ein bloßer Name. Sie bereuet es nunmehr auch, daß sie eines bloßen Namens wegen, den ja wohl mehrere führen können, mit der Vollziehung ihrer Rache gezaudert habe:

Che dubitar? misera, ed io da un nome
Trattenere mi lasciai, quasi un tal nome
Altri aver non potesse —

und die folgenden Aeußerungen des Tyrannen können sie nicht anders als in der Meynung vollends bestärken, daß er von dem Tode ihres Sohnes die allerzuverlässigste, gewisseste Nachricht haben müsse. Ist denn das also nun so gar abgeschmackt? Ich finde es nicht. Vielmehr muß ich gestehen, daß ich die Verbesserung des Maffei nicht einmal für sehr nöthig halte. Laßt es den Aegisth immerhin sagen, daß sein Vater Polydor heiße! Ob es sein Vater oder sein Freund war, der so hieß, und ihn vor Messene warnte, das nimmt einander nicht viel. Genug, daß Merope, ohne alle Widerrede, das für wahrscheinlicher halten muß, was der Tyrann von ihm glaubt, da sie weiß, daß er ihrem Sohne so lange, so eifrig nachgestellt, als das, was sie aus der bloßen Uebereinstimmung eines

Namens schliessen könnte. Freylich, wenn sie wüßte, daß sich die Meynung des Tyrannen, Aegisth sey der Mörder ihres Sohnes, auf weiter nichts als ihre eigene Vermuthung gründe: so wäre es etwas anders. Aber dieses weiß sie nicht; vielmehr hat sie allen Grund zu glauben, daß er seiner Sache werde gewiß seyn. — Es versteht sich, daß ich das, was man zur Noth entschuldigen kann, darum nicht für schön ausgebe; der Poet hätte unstreitig seine Anlage viel feiner machen können. Sondern ich will nur sagen, daß auch so, wie er sie gemacht hat, Merope noch immer nicht ohne zureichenden Grund handelt; und daß es gar wohl möglich und wahrscheinlich ist, daß Merope in ihrem Vorsatze der Rache verharren, und bey der ersten Gelegenheit einen neuen Versuch, sie zu vollziehen, wagen können. Worüber ich mich also beleidigt finden möchte, wäre nicht dieses, daß sie zum zweytenmale, ihren Sohn als den Mörder ihres Sohnes zu ermorden kommt: sondern dieses, daß sie zum zweytenmale durch einen glücklichen ungefähren Zufall daran verhindert wird. Ich würde es dem Dichter verzeihen, wenn er Meropen auch nicht eigentlich nach den Gründen der größern Wahrscheinlichkeit sich bestimmen ließe; denn die Leidenschaft, in der sie ist, könnte auch den Gründen der schwächern das Uebergewicht ertheilen. Aber das kann

ich ihm nicht verzeihen, daß er sich so viel Freyheit mit dem Zufalle nimmt, und mit dem Wunderbaren desselben so verschwenderisch ist, als mit den gemeinsten ordentlichsten Begebenheiten. Daß der Zufall Einmal der Mutter einen so frommen Dienst erweiset, das kann seyn; wir wollen es um so viel lieber glauben, je mehr uns die Ueberraschung gefällt. Aber daß er zum zweytenmale die nehmliche Uebereilung, auf die nehmliche Weise, verhindern werde, das sieht dem Zufalle nicht ähnlich; eben dieselbe Ueberraschung, wiederholt, hört auf Ueberraschung zu seyn; ihre Einförmigkeit beleidigt, und wir ärgern uns über den Dichter, der zwar eben so abentheuerlich, aber nicht eben so mannichfaltig zu seyn weiß, als der Zufall.

Von den augenscheinlichen und vorsätzlichen Verfälschungen des Lindelle, will ich nur zwey anführen. — „Der vierte Akt, sagt er, fängt mit einer kalten und unnöthigen Scene zwischen dem Tyrannen und der Vertrauten der Merope an; hierauf begegnet diese Vertraute, ich weiß selbst nicht wie, dem jungen Aegisth, und beredet ihn, sich in dem Vorhause zur Ruhe zu begeben, damit, wenn er eingeschlafen wäre, ihn die Königin mit aller Gemächlichkeit umbringen könne. Er schläft auch wirklich ein, so wie er es versprochen hat. O schön! und die Königin kommt zum zweytenmale, mit ei-

ner Axt in der Hand, um den jungen Menschen umzubringen, der ausdrücklich deswegen schläft. Diese nehmliche Situation, zweymal wiederholt, verräth die äußerste Unfruchtbarkeit; und dieser Schlaf des jungen Menschen ist so lächerlich, daß in der Welt nichts lächerlicher seyn kann.“ Aber ist es denn auch wahr, daß ihn die Vertraute zu diesem Schlafe beredet? Das lügt Lindelle *). Aegisth trifft die Vertraute an, und bittet sie, ihm doch die Ursache zu entdecken, warum die Königin so ergrimmt auf ihn sey. Die Vertraute antwortet: sie wolle ihm gern alles sagen; aber ein wichtiges Geschäft rufe sie jezt wo anders hin; er solle einen Augenblick hier verziehen; sie wolle gleich wieder bey ihm seyn. Allerdings hat die Vertraute die Absicht, ihn der Königin in die Hände zu

*) Und der Herr von Voltaire gleichfalls. Denn nicht allein Lindelle sagt: ensuite cette suivante rencontre le jeune Egiste, je ne sais comment, et lui persuade de se reposer dans le vestibule, afin que, quand il sera endormi, la reine puisse le tuer tout à son aise; sondern auch der Herr von Voltaire selbst: la confidente de Mérope engage le jeune Egiste à dormir sur la scène, afin de donner le tems à la reine de venir l'y assassiner. Was aus dieser Uebereinstimmung zu schließen ist, brauche ich nicht erst zu sagen. Selten stimmt ein Lügner mit sich selbst überein; und wenn zwey Lügner mit einander übereinstimmen, so ist es gewiß abgeredete Karte.

liefern; sie beredet ihn, zu bleiben, aber nicht zu schlafen; und Aegisth, welcher, seinem Versprechen nach, bleibt, schläft, nicht seinem Versprechen nach, sondern schläft, weil er müde ist, weil es Nacht ist, weil er nicht sieht, wo er die Nacht sonst werde zubringen können, als hier *). — Die zweyte Lüge des Lindelle ist von eben dem Schlage. „Merope, sagt er, nachdem sie der alte Polydor an der Ermordung ihres Sohnes verhindert, fragt ihn, was für eine Belohnung er dafür verlange; und der alte Narr bittet sie, ihn zu verjüngen.“ Bittet sie, ihn zu verjüngen? „Die Belohnung meines Dienstes, antwortete der Alte, ist dieser Dienst selbst; ist dieses, daß ich dich vergnügt sehe. Was könntest du mir auch geben? Ich brauche nichts, ich verlange nichts. Eins möchte ich mir wünschen; aber das steht weder

*) Atto IV. Sc. II.

Egi. Mà di tanto furor, di tanto affanno
Qual' ebbe mai cagion? — —
Ism. Il tutto
Scoprirti io non ricuso; mà egli è d'uopo
Che qui t'arresti per brev' ora: urgente
Cura or mi chiama altrove. *Egi.* Io volontieri
T'attendo quanto vuoi.
Ism. Mâ non partire
E non for si, ch' iò quà ritorni indarno,
Egi. Mia fè do in pegno; e dove gir dovrei? —

in deiner, noch in irgend eines Sterblichen Gewalt: mir zu gewähren, daß mir die Last meiner Jahre, unter welcher ich erliege, erleichtert würde, u. s. w." *) Heißt das: erleichtere Du mir diese Last? gieb Du mir Stärke und Jugend wieder? Ich will gar nicht sagen, daß eine solche Klage über die Ungemächlichkeiten des Alters hier an dem schicklichsten Orte stehe, ob sie schon vollkommen in dem Charakter des Polydor ist. Aber ist denn jede Unschicklichkeit Wahnwitz? Und mußten nicht Polydor und sein Dichter im eigentlichsten Verstande wahnwitzig seyn, wenn dieser jenem die Bitte wirklich in dem Mund legte, die Lindelle ihnen anlügt. — Anlügt? Lügen? Verdienen solche Kleinigkeiten wohl so harte Worte? — Kleinigkeiten? Was dem Lindelle wichtig genug war, darum zu lügen, soll das einem dritten nicht wichtig genug seyn, ihm zu sagen, daß er gelogen hat? —

---

*) Atto IV. Sc. VII.

Mer. Ma quale, o mio fedel, qual potro io
Darti gia mai mercè, che i merti agguagli?
Pol. Il mio stesso servir fu premio; ed ora
M'è, il vederti contenta, ampia mercede.
Che vuoi tu darmi? io nulla bramo: caro
Sol mi saria ciò, ch' altri dar non puoto.
Che scemato mi fosse il grave incarco
De gli anni, che mi stà sù'l capo, e à terra
Il curva, e preme sì, che parmi un monte —

XLIV.

Den 29sten September, 1767.

Ich komme auf den Tadel des Lindelle, welcher den Voltaire so gut als den Maffei trifft, dem er doch nur allein zugedacht war.

Ich übergehe die beyden Punkte, bey welchen es Voltaire selbst fühlte, daß der Wurf auf ihn zurückpralle. — Lindelle hatte gesagt, daß es sehr schwache und unedle Merkmale wären, aus welchen Merope bey dem Maffei schließe, daß Aegisth der Mörder ihres Sohnes sey. Voltaire antwortet: „Ich kann es Ihnen nicht bergen; ich finde, daß Maffei es viel künstlicher angelegt hat, als ich, Meropen glauben zu machen, daß ihr Sohn der Mörder ihres Sohnes sey. Er konnte sich eines Ringes dazu bedienen, und das durfte ich nicht; denn seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satiren spottet, würde das auf unserm Theater sehr klein scheinen." Aber mußte denn Voltaire eben eine alte Rüstung anstatt des Ringes wählen? Als Narbas das Kind mit sich nahm, was bewog ihn denn, auch die Rüstung des ermordeten Vaters mitzunehmen? Damit Aegisth, wenn er erwachsen wäre, sich keine neue Rüstung kaufen dürfe, und sich mit der alten seines Vaters

behelfen könne? Der vorsichtige Alte! Ließ er sich nicht auch ein Paar alte Kleider von der Mutter mitgeben? Oder geschah es, damit Aegisth einmal an dieser Rüstung erkannt werden könnte? so eine Rüstung gab es wohl nicht mehr? Es war wohl eine Familienrüstung, die Vulkan selbst dem Großgroßvater gemacht hatte? Eine undurchdringliche Rüstung? Oder wenigstens mit schönen Figuren und Sinnbildern versehen, an welchen sie Eurikles und Merope nach funfzehn Jahren sogleich wieder erkannten? Wenn das ist, so mußte sie der Alte freylich mitnehmen; und Herr von Voltaire hat Ursache, ihm verbunden zu seyn, daß er unter den blutigen Verwirrungen, bey welchen ein Anderer nur an das Kind gedacht hätte, auch zugleich an eine so nützliche Möbel dachte. Wenn Aegisth schon das Reich seines Vaters verlor, so mußte er doch nicht auch die Rüstung seines Vaters verlieren, in der er jenes wieder erobern konnte. — Zweytens hatte sich Lindelle über den Polyphont des Maffei aufgehalten, der die Merope mit aller Gewalt heirathen will. Als ob der Voltairische das nicht auch wollte! Voltaire antwortet ihm daher: „Weder Maffei, noch ich, haben die Ursachen dringend genug gemacht, warum Polyphont durchaus Meropen zu seiner Gemahlin verlangt. Das ist vielleicht ein Fehler

des Stoffes; aber ich bekenne Ihnen, daß ich einen solchen Fehler für sehr gering halte, wenn das Interesse, welches er hervorbringt, beträchtlich ist." Nein, der Fehler liegt nicht in dem Stoffe. Denn in diesem Umstande eben hat Maffei den Stoff verändert. Was brauchte Voltaire diese Veränderung anzunehmen, wenn er seinen Vortheil nicht dabey sahe? —

Der Punkte sind mehrere, bey welchen Voltaire eine ähnliche Rücksicht auf sich selbst hätte nehmen können: aber welcher Vater sieht alle Fehler seines Kindes? Der Fremde, dem sie in die Augen fallen, braucht darum gar nicht scharfsichtiger zu seyn, als der Vater; genug, daß er nicht der Vater ist. Gesetzt also, ich wäre dieser Fremde!

Lindelle wirft dem Maffei vor, daß er seine Scenen oft nicht verbinde, daß er das Theater oft leer lasse, daß seine Personen oft ohne Ursache aufträten und abgingen; alles wesentliche Fehler, die man heut zu Tage auch dem armseligsten Poeten nicht mehr verzeihe. — Wesentliche Fehler dieses? Doch das ist die Sprache der französischen Kunstrichter überhaupt; die muß ich ihm schon lassen, wenn ich nicht ganz von vorn mit ihm anfangen will. So wesentlich oder unwesentlich sie aber auch seyn mögen; wollen wir es Lindellen auf sein Wort glauben, daß sie bey den Dichtern seines

Volks so selten sind? Es ist wahr, sie sind es, die sich der größten Regelmäßigkeit rühmen; aber sie sind es auch, die entweder diesen Regeln eine solche Ausdehnung geben, daß es sich kaum mehr der Mühe belohnt, sie als Regeln vorzutragen, oder sie auf eine solche linke und gezwungene Art beobachten, daß es weit mehr beleidigt, sie so beobachtet zu sehen, als gar nicht *). Besonders ist Vol-

*) Dieses war, zum Theil, schon das Urtheil unsers Schlegels. „Die Wahrheit zu gestehen, sagt er in seinen Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit des Orts rühmen, dieselbe großentheils viel besser, als die Franzosen, die sich damit viel wissen, daß sie die Regeln des Aristoteles so genau beobachten. Darauf kommt gerade am allerwenigsten an, daß das Gemälde der Scenen nicht verändert wird. Aber wenn keine Ursache vorhanden ist, warum die auftretenden Personen sich an dem angezeigten Orte befinden, und nicht viel mehr an demjenigen geblieben sind, wo sie vorhin waren; wenn eine Person sich als Herr und Bewohner eben des Zimmers aufführt, wo kurz vorher eine andere, als ob sie ebenfalls Herr vom Hause wäre, in aller Gelassenheit mit sich selbst, oder mit einem Vertrauten gesprochen, ohne daß dieser Umstand auf eine wahrscheinliche Weise entschuldigt wird; kurz, wenn die Personen nur deswegen in den angezeigten Saal oder Garten kommen, um auf die Schaubühne zu treten: so würde der Verfasser des Schauspiels am besten gethan haben, anstatt der Worte, „der Schauplatz ist ein Saal in Climenens Hause," unter das

taire ein Meister, sich die Fesseln der Kunst so leicht, so weit zu machen, daß er alle Freyheit behält, sich zu bewegen, wie er will; und doch bewegt er sich oft so plump und schwer, und macht so ängstliche Verdrehungen, daß man meinen sollte, jedes Glied von ihm sey an einem besondern Klotz geschmiedet. Es kostet mir Ueberwindung, ein Werk des Genies aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten; doch da es, bey der gemeinen Klasse von Kunstrichtern, noch so sehr Mode ist, es fast aus keinem andern, als aus diesem, zu betrachten; da es der ist, aus welchem die Bewunderer des französischen Theaters, das lauteste Geschrey erheben: so will ich doch erst genauer hinsehen, ehe ich in ihr Geschrey mit einstimme.

1. Die Scene ist zu Messene, in dem Pallaste der Merope. Das ist, gleich Anfangs, die strenge Einheit des Orts nicht, welche, nach den Grundsätzen und Beyspielen der Alten, ein Hedelin ver-

Verzeichniß seiner Personen zu setzen: „der Schauplatz ist auf dem Theater.“ Oder im Ernste zu reden, es würde weit besser gewesen seyn, wenn der Verfasser, nach dem Gebrauche der Engländer, die Scene aus dem Hause des einen in das Haus eines andern verlegt, und also den Zuschauer seinem Helden nachgeführt hätte; als daß er seinem Helden die Mühe macht, den Zuschauern zu gefallen, an einem Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat.“

langen zu können glaubte. Die Scene muß kein ganzer Pallast, sondern nur ein Theil des Pallastes seyn, wie ihn das Auge aus einem und eben demselben Standorte zu übersehen fähig ist. Ob sie ein ganzer Pallast, oder eine ganze Stadt, oder eine ganze Provinz ist, das macht im Grunde einerley Ungereimtheit. Doch schon Corneille gab diesem Gesetze, von dem sich ohnedies kein ausdrückliches Gebot bey den Alten findet, die weitere Ausdehnung, und wollte, daß eine einzige Stadt zur Einheit des Orts hinreichend sey. Wenn er seine besten Stücke von dieser Seite rechtfertigen wollte, so mußte er wohl so nachgebend seyn. Was Corneillen aber erlaubt war, das muß Voltairen Recht seyn. Ich sage also nichts dagegen, daß eigentlich die Scene bald in dem Zimmer der Königin, bald in dem oder jenem Saale, bald in dem Vorhofe, bald nach dieser bald nach einer andern Aussicht, muß gedacht werden. Nur hätte er bey diesen Abwechselungen auch die Vorsicht brauchen sollen, die Corneille dabey empfahl: sie müssen nicht in dem nehmlichen Akte, am wenigsten in der nehmlichen Scene angebracht werden. Der Ort, welcher zu Anfange des Akts ist, muß durch diesen ganzen Akt dauern; und ihn vollends in eben derselben Scene abändern, oder auch nur erweitern oder verengern, ist die äußerste Ungereimt-

reimt-

reimtheit von der Welt. — Der dritte Akt der Merope mag auf einem freyen Platze, unter einem Säulengange oder in einem Saale spielen, in dessen Vertiefung das Grabmal des Kresphontes zu sehen ist, an welchem die Königin den Aegisth mit eigener Hand hinrichten will: was kann man sich armseliger vorstellen, als daß, mitten in der vierten Scene, Eurikles, der den Aegisth wegführt, diese Vertiefung hinter sich zuschließen muß? Wie schließt er sie zu? Fällt ein Vorhang hinter ihm nieder? Wenn jemals auf einen Vorhang das, was Hedelin von dergleichen Vorhängen überhaupt sagt, gepaßt hat, so ist es auf diesen *); besonders wenn man zugleich die Ursache erwägt, warum Aegisth so plötzlich abgeführt, durch diese Maschinerie so augenblicklich aus dem Gesichte gebracht werden muß, von der ich hernach reden will. — Eben so ein Vorhang wird in dem fünften Akte aufgezogen. Die ersten sechs Scenen spielen in einem Saale des Pallastes: und mit der siebenten erhalten wir

*) On met des rideaux qui se tirent et rétirent, pour faire que les acteurs paroissent et disparoissent, selon la necessité du sujet — ces rideaux ne sont bons qu'à faire des couvertures pour berner ceux qui les ont inventé, et ceux qui les approuvent. *Pratique du Théatre, Liv. II. Chap. 6.*

auf einmal die offene Aussicht in den Tempel, um einen todten Körper in einem blutigen Rocke sehen zu können. Durch welches Wunder? Und war dieser Anblick dieses Wunders wohl werth? Man wird sagen, die Thüren dieses Tempels eröffnen sich auf einmal, Merope bricht auf einmal mit dem ganzen Volke heraus, und dadurch erlangen wir die Einsicht in denselben. Ich verstehe; dieser Tempel war Ihrer verwittweten Königlichen Majestät Schloßkapelle, die gerade an den Saal stieß, und mit ihm Communication hatte, damit Allerhöchstdieselben jederzeit trocknes Fußes zu dem Orte ihrer Andacht gelangen konnten. Nur sollten wir sie dieses Weges nicht allein herauskommen, sondern auch hinein gehen sehen; wenigstens den Aegisth, der am Ende der vierten Scene zu laufen hat, und ja den kürzesten Weg nehmen muß, wenn er, acht Zeilen darauf, seine That schon vollbracht haben soll.

XLV.

Den 2ten October, 1767.

2. Nicht weniger bequem hat es sich Herr von Voltaire mit der Einheit der Zeit gemacht. Man

denke sich einmal alles das, was er in seiner Merope vorgehen läßt, an einem Tage geschehen; und sage, wie viel Ungereimtheiten man sich dabey denken muß. Man nehme immer einen völligen natürlichen Tag; man gebe ihm immer die dreyßig Stunden, auf die Corneille ihn auszudehnen erlauben will. Es ist wahr, ich sehe zwar keine physische Hindernisse, warum alle die Begebenheiten in diesem Zeitraume nicht hätten geschehen können; aber desto mehr moralische. Es ist freylich nicht unmöglich, daß man innerhalb zwölf Stunden um ein Frauenzimmer anhalten und mit ihm getraut seyn kann; besonders, wenn man es mit Gewalt vor den Priester schleppen darf. Aber wenn es geschieht, verlangt man nicht eine so gewaltsame Beschleunigung durch die allertriftigsten und dringendsten Ursachen gerechtfertigt zu wissen? Findet sich hingegen auch kein Schatten von solchen Ursachen, wodurch soll uns, was bloß physischer Weise möglich ist, denn wahrscheinlich werden? Der Staat will sich einen König wählen; Polyphont und der abwesende Aegisth können allein dabey in Betrachtung kommen; um die Ansprüche des Aegisth zu vereiteln, will Polyphont die Mutter desselben heyrathen; an eben demselben Tage, da die Wahl geschehen soll, macht er ihr den Antrag; sie weiset ihn ab; die Wahl geht vor sich,

und fällt für ihn aus; Polyphont ist also König, und man sollte glauben, Aegisth möge nunmehr erscheinen, wenn er wolle, der neuerwählte König könne es, fürs erste, mit ihm ansehen. Nichts weniger; er besteht auf der Heyrath, und besteht darauf, daß sie noch desselben Tages vollzogen werden soll; eben des Tages, an dem er Meropen zum erstenmale seine Hand angetragen; eben des Tages, da ihn das Volk zum Könige ausgerufen. Ein so alter Soldat, und ein so hitziger Freyer! Aber seine Freyerey ist nichts als Politik. Desto schlimmer; diejenige, die er in sein Interesse verwickeln will, so zu mißhandeln! Merope hatte ihm ihre Hand verweigert, als er noch nicht König war, als sie glauben mußte, daß ihm ihre Hand vornehmlich auf den Thron verhelfen sollte; aber nun ist er König, und ist es geworden, ohne sich auf den Titel ihres Gemahls zu gründen; er wiederhole seinen Antrag, und vielleicht giebt sie es näher; er lasse ihr Zeit, den Abstand zu vergessen, der sich ehedem zwischen ihnen befand, sich zu gewöhnen, ihn als ihres gleichen zu betrachten: und vielleicht ist nur kurze Zeit dazu nöthig. Wenn er sie nicht gewinnen kann, was hilft es ihm, sie zu zwingen? Wird es ihren Anhängern unbekannt bleiben, daß sie gezwungen worden? Werden sie ihn nicht auch darum hassen zu

müssen glauben? Werden sie nicht auch darum dem Aegisth, sobald er sich zeigt, beyzutreten, und in seiner Sache zugleich die Sache seiner Mutter zu betreiben, sich für verbunden achten? Vergebens, daß das Schicksal dem Tyrannen, der ganzer funfzehn Jahre sonst so bedächtig zu Werke gegangen, diesen Aegisth nun selbst in die Hände liefert, und ihm dadurch ein Mittel, den Thron ohne alle Ansprüche zu besitzen, anbietet, das weit kürzer, weit unfehlbarer ist, als die Verbindung mit seiner Mutter: es soll und muß geheirathet seyn, und noch heute, und noch diesen Abend; der neue König will bey der alten Königin noch diese Nacht schlafen, oder es geht nicht gut. Kann man sich etwas Komischeres denken? In der Vorstellung, meine ich; denn daß es einen Menschen, der nur einen Funken von Verstande hat, einkommen könne, wirklich so zu handeln, widerlegt sich von selbst. Was hilft es nun also dem Dichter, daß die besondern Handlungen eines jeden Akts zu ihrer wirklichen Ereignung ungefähr nicht viel mehr Zeit brauchen würden, als auf die Vorstellung dieses Akts geht; und daß diese Zeit mit der, welche auf die Zwischenakte gerechnet werden muß, noch lange keinen völligen Umlauf der Sonne erfordert: hat er darum die Einheit der Zeit beobachtet? Die Worte dieser Regel hat er erfüllt, aber nicht ihren

Geist. Denn was er an Einem Tage thun läßt, kann zwar an Einem Tage gethan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an Einem Tage thun. Es ist an der physischen Einheit der Zeit nicht genug: es muß auch die moralische dazu kommen, deren Verletzung allen und jeden empfindlich ist, anstatt daß die Verletzung der erstern, ob sie gleich meistens eine Unmöglichkeit involvirt, dennoch nicht immer so allgemein anstößig ist, weil diese Unmöglichkeit Vielen unbekannt bleiben kann. Wenn z. E. in einem Stücke, von einem Orte zum andern gereiset wird, und diese Reise allein mehr als einen ganzen Tag erfordert, so ist der Fehler nur denen merklich, welche den Abstand des einen Orts von dem andern wissen. Nun aber wissen nicht alle Menschen die geographischen Distanzen; aber alle Menschen können es an sich selbst merken, zu welchen Handlungen man sich Einen Tag, und zu welchen man sich mehrere nehmen sollte. Welcher Dichter also die physische Einheit der Zeit nicht anders als durch Verletzung der moralischen zu beobachten versteht, und sich kein Bedenken macht, diese jener aufzuopfern, der versteht sich sehr schlecht auf seinen Vortheil, und opfert das Wesentlichere dem Zufälligen auf. — Maffei nimmt doch wenigstens noch eine Nacht zu Hülfe; und die Vermählung, die Polyphont der Merope heute

andeutet, wird erst den Morgen darauf vollzogen. Auch ist es bey ihm nicht der Tag, an welchem Polyphont den Thron besteigt; die Begebenheiten pressen sich folglich weniger; sie eilen, aber sie übereilen sich nicht. Voltairens Polyphont ist ein Ephemeron von einem Könige, der schon darum den zweyten Tag nicht zu regieren verdient, weil er den ersten seine Sache so gar albern und dumm anfängt.

3. Maffei, sagt Lindelle, verbinde öfters die Scenen nicht, und das Theater bleibe leer; ein Fehler, den man heut zu Tage auch den geringsten Poeten nicht verzeihe. „Die Verbindung der Scenen, sagt Corneille, ist eine große Zierde eines Gedichts, und nichts kann uns von der Stetigkeit der Handlung besser versichern, als die Stetigkeit der Vorstellung. Sie ist aber doch nur eine Zierde und keine Regel; denn die Alten haben sich ihr nicht immer unterworfen, u. s. w.“ Wie? ist die Tragödie bey den Franzosen seit ihrem großen Corneille so viel vollkommener geworden, daß das, was dieser bloß für eine mangelnde Zierde hielt, nunmehr ein unverzeihlicher Fehler ist? Oder haben die Franzosen seit ihm das Wesentliche der Tragödie noch mehr verkennen gelernt, daß sie auf Dinge einen so großen Werth legen, die im Grunde keinen haben? Bis uns diese Frage entschieden ist, mag

Corneille immer wenigstens eben so glaubwürdig seyn, als Lindelle; und was, nach jenem, also eben noch kein ausgemachter Fehler bey dem Maffei ist, mag gegen den minder streitigen des Voltaire aufgehen, nach welchem er das Theater öfters länger voll läßt, als es bleiben sollte. Wenn z. E. in dem ersten Akte, Polyphont zu der Königin kommt, und die Königin mit der dritten Scene abgeht, mit was für Recht kann Polyphont in dem Zimmer der Königin verweilen? Ist dieses Zimmer der Ort, wo er sich gegen seinen Vertrauten so frey herauslassen sollte? Das Bedürfniß des Dichters verräth sich in der vierten Scene gar zu deutlich, in der wir zwar Dinge erfahren, die wir nothwendig wissen müssen, nur daß wir sie an einem Orte erfahren, wo wir es nimmermehr erwartet hätten.

4. Maffei motivirt das Auftreten und Abgehen seiner Personen oft gar nicht: — und Voltaire motivirt es eben so oft falsch; welches wohl noch schlimmer ist. Es ist nicht genug, daß eine Person sagt, warum sie kommt, man muß auch aus der Verbindung einsehen, daß sie darum kommen müssen. Es ist nicht genug, daß sie sagt, warum sie abgeht, man muß auch in dem Folgenden sehen, daß sie wirklich darum abgegangen ist. Denn sonst ist das, was ihr der Dichter desfalls in den Mund legt, ein bloßer Vorwand, und keine Ursache.

Wenn z. E. Eurikles in der dritten Scene des zweyten Akts abgeht, um, wie er sagt, die Freunde der Königin zu versammeln; so müßte man von diesen Freunden und von dieser ihrer Versammlung auch hernach etwas hören. Da wir aber nichts davon zu hören bekommen, so ist sein Vorgeben ein schülerhaftes Peto veniam exeundi, mit der ersten besten Lüge, die dem Knaben einfällt. Er geht nicht ab, um das zu thun, was er sagt, sondern um, ein Paar Zeilen darauf, mit einer Nachricht wiederkommen zu können, die der Poet durch keinen andern ertheilen zu lassen wußte. Noch ungeschickter geht Voltaire mit dem Schlusse ganzer Akte zu Werke. Am Ende des dritten sagt Polyphont zu Meropen, daß der Altar ihrer warte, daß zu ihrer feyerlichen Verbindung schon alles bereit sey; und so geht er mit einem Venéz, Madame, ab. Madame aber folgt ihm nicht, sondern geht mit einer Exklamation zu einer andern Kouliße hinein; worauf Polyphont den vierten Akt wieder anfängt, und nicht etwa seinen Unwillen äußert, daß ihm die Königin nicht in den Tempel gefolgt ist, (denn er irrte sich, es hat mit der Trauung noch Zeit) sondern wiederum mit seinem Erox Dinge plaudert, über die er nicht hier, über die er zu Hause in seinem Gemache, mit ihm hätte schwatzen sollen. Nun schließt auch der vierte

Akt, und schließt vollkommen wie der dritte. Polyphont citirt die Königin nochmals nach dem Tempel; Merope selbst schreyt:

Courons tous vers le temple, où m'attend mon outrage;

und zu den Opferpriestern, die sie dahin abholen sollen, sagt sie:

Vous venez à l'autel entrainer la victime.

Folglich werden sie doch gewiß zu Anfange des fünften Akts in dem Tempel seyn, wo sie nicht schon gar wieder zurück sind? Keins von beyden; gut Ding will Weile haben; Polyphont hat noch etwas vergessen, und kommt noch einmal wieder, und schickt auch die Königin noch einmal wieder. Vortrefflich! Zwischen dem dritten und vierten, und zwischen dem vierten und fünften Akte geschieht demnach nicht allein das nicht, was geschehen sollte; sondern es geschieht auch platterdings gar nichts, und der dritte und vierte Akt schließt bloß, damit der vierte und fünfte wieder anfangen können.

XLVI.

Den 6ten Oktober, 1767.

Ein anderes ist, sich mit den Regeln abfinden; ein anderes, sie wirklich beobachten. Jenes thun

die Franzosen; dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben.

Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Orts waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nehmlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten, und diese Menge immer die nehmliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einschränken. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich denn auch bona fide; aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie, unter neun malen, siebenmal weit mehr dabey gewannen, als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß seyn, die Handlung selbst so zu simplificiren, alles Ueberflüßige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich ge-

rade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Orts verlangte.

Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intriguen der spanischen Stücke schon verwöhnt waren, ehe sie die griechische Simplicität kennen lernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmöglich öfters, dieses sey; so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen, nicht Muth genug hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Orts, führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen, einbilden könne; genug, wenn diese Orte zusammen nur nicht gar zu weit auseinander lägen, und keiner eine besondere Verzierung bedürfe, sondern die nehmliche Verzierung ungefähr dem einen so gut als dem andern zukommen könne. Anstatt der Einheit des Tages, scho-

ben sie die Einheit der Dauer unter; und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der niemand zu Bette ging, wenigstens nicht öfter als einmal zu Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherley darin ereignen, ließen sie für Einen Tag gelten.

Niemand würde ihnen dieses verdacht haben; denn unstreitig lassen sich auch noch so vortreffliche Stücke machen; und das Sprichwort sagt: bohre das Brett, wo es am dünnsten ist. — Aber ich muß meinen Nachbar nur auch da bohren lassen. Ich muß ihm nicht immer nur die dickeste Kante, den astigen Theil des Brettes zeigen, und schreyen: Da bohre mir durch! da pflege ich durchzubohren! — Gleichwohl schreyen die französischen Kunstrichter alle so; besonders wenn sie auf die dramatischen Stücke der Engländer kommen. Was für ein Aufhebens machen sie von der Regelmäßigkeit, die sie sich so unendlich erleichtert haben! — Doch mir ekelt, mich bey diesen Elementen länger aufzuhalten.

Möchten meinetwegen Voltaire's und Maffei's Merope acht Tage dauern, und an sieben Orten in Griechenland spielen! Möchten sie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich diese Pedanterieen vergessen machen!

Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen. Wie abgeschmackt Polyphont bey dem Maffei öfters spricht und handelt, ist Lindellen nicht entgangen. Er hat Recht, über die heillosen Maximen zu spotten, die Maffei seinem Tyrannen in den Mund legt. Die Edelsten und Besten des Staats aus dem Wege zu räumen; das Volk in alle die Wollüste zu versenken, die es entkräften und weibisch machen können; die größten Verbrechen unter dem Scheine des Mitleids und der Gnade, ungestraft zu lassen, u. s. w.; wenn es einen Tyrannen giebt, der diesen unsinnigen Weg zu regieren einschlägt, wird er sich dessen auch rühmen? So schildert man die Tyrannen in einer Schulübung; aber so hat noch keiner von sich selbst gesprochen *). — Es ist wahr, so gar frostig und

*) Atto III. Sc. 2.

— — — — — — Quando
Saran du poi sopiti alquanto, e queti
Gli animi, l'arte del regnar mi giovi.
Per mute oblique vie n'andranno a Stige
L'alme più audaci, e generose. A i vizi,
Per cui vigor si abbatte, ardir si toglie
Il freno allargherò. Lunga clemenza
Con pompa di pietà farò, che splenda
Su i delinquenti; a i gran delitti invito:
Onde restino i buoni esposti, e paghi
Renda gl' iniqui la licenza; ed onde

wahnwitzig läßt Voltaire seinen Polyphont nicht deklamiren; aber mit unter läßt er ihn doch auch Dinge sagen, die gewiß kein Mann von dieser Art über die Zunge bringt. Z. E.

—— Des Dieux quelquefois la longue patience
Fait sur nous à pas lents descendre la vengeance —

Ein Polyphont sollte diese Betrachtung wohl machen; aber er macht sie nie. Noch weniger wird er sie in dem Augenblicke machen, da er sich zu neuen Verbrechen aufmuntert:

Eh bien, encore ce crime!

Wie unbesonnen, und in den Tag hinein, er gegen Meropen handelt, habe ich schon berührt. Sein Betragen gegen den Aegisth sieht einem eben so verschlagenen als entschlossenen Manne, wie ihn uns der Dichter vom Anfange schildert, noch weniger ähnlich. Aegisth hätte bey dem Opfer gerade nicht erscheinen müssen. Was soll er da? Ihm Gehorsam schwören? In den Augen des Volks?

Poi fra se distruggendosi, in crudeli
Gare prioate il lor furor si stempri.
Udrai sovente risonar gli editti,
E raddopiar le leggi, che al sovrano
Giovan servate, e transgredite. Udrai
Correr minaccia ognor di guerra esterna;
Ond' io n'andrò su l atterita plebe
sempre crescendo i pesi, e peregrine
Milizie introdurrò — —

Unter dem Geschrey seiner verzweifelten Mutter? Wird da nicht unfehlbar geschehen, was er zuvor selbst besorgte *)? Er hat sich für seine Person alles von dem Aegisth zu versehen: Aegisth verlangt nur sein Schwert wieder, um den ganzen Streit zwischen ihnen mit eins zu entscheiden; und diesen tollkühnen Aegisth läßt er sich an dem Altare, wo das erste das beste, was ihm in die Hand fällt, ein Schwert werden kann, so nahe kommen? Der Polyphont des Maffei ist von diesen Ungereimtheiten frey; denn dieser kennt den Aegisth nicht, und hält ihn für seinen Freund. Warum hätte Aegisth sich ihm also bey dem Altare nicht nähern dürfen? Niemand gab auf seine Bewegungen Acht; der Streich war geschehen, und er zu dem zweyten schon bereit, ehe es noch einen Menschen einkommen konnte, den ersten zu rächen.

„Merope, sagt Lindelle, wenn sie bey dem Maffei erfährt, daß ihr Sohn ermordet sey, will dem Mör-

*) Acte I. Sc. 4.

Si ce fils, tant pleuré, dans Messene est produit,
De quinze ans de travaux j'ai perdu tout le fruit.
Crois-moi, ces préjugés de sang & de naissance
Revivrons dans les cœurs, y prendront sa défense.
Le souvenir du pere, & cent rois pour ayeux,
Cet honneur prétendu d'être issu de nos Dieux;
Le cris, & le désespoir d'une mere éplorée,
Détruiront ma puissance encor mal assurée.

Mörder das Herz aus dem Leibe reißen, und es mit ihren Zähnen zerfleischen *). Das heißt, sich wie eine Kannibalin, und nicht wie eine betrübte Mutter, ausdrücken; das Anständige muß überall beobachtet werden." Ganz recht; aber obgleich die französische Merope delikater ist, als daß sie so in ein rohes Herz, ohne Salz und Schmalz beißen sollte: so dünkt mich doch, ist sie im Grunde eben so gut Kannibalin, als die Italiänische. —

XLVII.

Den 9ten October, 1767.

Und wie das? — Wenn es unstreitig ist, daß man den Menschen mehr nach seinen Thaten, als nach seinen Reden richten muß; daß ein rasches Wort, in der Hitze der Leidenschaft ausgestoßen, für seinen moralischen Charakter wenig, eine überlegte kalte Handlung aber alles beweiset: so werde ich

*) Atto II. St. 6.
Quel scelerato in mio poter vorrei
Per trarne prima, s'ebbe parte in questo
Assassinio il tiranno; io voglio poi
Con una scure spalancargli il petto
Voglio strappargli il cuor, voglio col denti
Lacerarlo, e sbranarlo — —



wohl Recht haben. Merope, die sich in der Ungewißheit, in welcher sie von dem Schicksale ihres Sohnes ist, dem bangsten Kummer überläßt, die immer das Schrecklichste besorgt, und in der Vorstellung, wie unglücklich ihr abwesender Sohn vielleicht sey, ihr Mitleid über alle Unglückliche erstreckt: ist das schöne Ideal einer Mutter. Merope, die in dem Augenblicke, da sie den Verlust des Gegenstandes ihrer Zärtlichkeit erfährt, von ihrem Schmerze betäubt dahin sinkt, und plötzlich, sobald sie den Mörder in ihrer Gewalt hört, wieder aufspringt, und tobt und wüthet, und die blutigste schrecklichste Rache an ihm zu vollziehen droht, und wirklich vollziehen würde, wenn er sich eben unter ihren Händen befände: ist eben dieses Ideal, nur in dem Stande einer gewaltsamen Handlung, in welchem es an Ausdruck und Kraft gewinnt, was es an Schönheit und Rührung verloren hat. Aber Merope, die sich zu dieser Rache Zeit nimmt, Anstalten dazu vorkehrt, Feyerlichkeiten dazu anordnet, und selbst die Henkerin seyn, nicht tödten, sondern martern, nicht strafen, sondern ihre Augen an der Strafe weiden will: ist das auch noch eine Mutter? Freylich wohl; aber eine Mutter, wie wir sie uns unter den Kannibalinnen denken; eine Mutter, wie es jede Bärin ist. — Diese Handlung der Merope gefalle, wem sie will; mir

sage er es nur nicht, daß sie ihm gefalle, wenn ich ihn nicht eben so sehr verachten, als verabscheuen soll.

Vielleicht dürfte der Herr von Voltaire auch dieses zu einem Fehler des Stoffes machen; vielleicht dürfte er sagen, Merope müsse ja wohl den Aegisth mit eigner Hand umbringen wollen, oder der ganze Coup de Théâtre, den Aristoteles so sehr anpreise, der die empfindlichen Athenienser ehedem so sehr entzückt habe, falle weg. Aber der Herr von Voltaire würde sich wiederum irren, und die willkührlichen Abweichungen des Maffei abermals für den Stoff selbst nehmen. Der Stoff erfordert zwar, daß Merope den Aegisth mit eigner Hand ermorden will; allein er erfordert nicht, daß sie es mit aller Ueberlegung thun muß. Und so scheint sie es auch bey dem Euripides nicht gethan zu haben, wenn wir anders die Fabel des Hyginus für den Auszug seines Stücks annehmen dürfen. Der Alte kommt und sagt der Königin weinend, daß ihm ihr Sohn weggekommen; eben hatte sie gehört, daß ein Fremder angelangt sey, der sich rühme, ihn umgebracht zu haben, und daß dieser Fremde ruhig unter ihrem Dache schlafe: sie ergreift das erste das beste, was ihr in die Hände fällt, eilt voller Wuth nach dem Zimmer des Schlafenden, der Alte ihr nach, und die Erkennung geschieht in dem Augenblicke, da das

Verbrechen geschehen sollte. Das war sehr simpel und natürlich, sehr rührend und menschlich! Die Athenienser zitterten für den Aegisth, ohne Meropen verabscheuen zu dürfen. Sie zitterten für Meropen selbst, die durch die gutartigste Uebereilung Gefahr lief, die Mörderin ihres Sohnes zu werden. Maffei und Voltaire aber machen mich bloß für den Aegisth zittern; denn auf ihre Merope bin ich so ungehalten, daß ich es ihr fast gönnen möchte, sie vollführte den Streich Möchte sie es doch haben! Kann sie sich Zeit zur Rache nehmen, so hätte sie sich auch Zeit zur Untersuchung nehmen sollen. Warum ist sie so eine blutdürstige Bestie? Er hat ihren Sohn umgebracht: gut; sie mache in der ersten Hitze mit dem Mörder, was sie will, ich verzeihe ihr, sie ist Mensch und Mutter; auch will ich gern mit ihr jammern und verzweifeln, wenn sie finden sollte, wie sehr sie ihre erste rasche Hitze zu verwünschen habe Aber, Madame, einen jungen Menschen, der Sie kurz zuvor so sehr interessirte, an dem Sie so viele Merkmahle der Aufrichtigkeit und Unschuld erkannten, weil man eine alte Rüstung bey ihm findet, die nur Ihr Sohn tragen sollte, als den Mörder Ihres Sohnes, an dem Grabmal seines Vaters, mit eigner Hand abschlachten zu wollen, Leibwache und Priester dazu zu Hülfe zu nehmen — O pfuy,

Madame! ich müßte mich sehr irren, oder Sie wären in Athen ausgepfiffen worden.

Daß die Unschicklichkeit, mit welcher Polyphont nach funfzehn Jahren die veraltete Merope zur Gemahlin verlangt, eben so wenig ein Fehler des Stoffes ist, habe ich schon berührt *). Denn nach der Fabel des Hyginus hatte Polyphont Meropen gleich nach der Ermordung des Kresphont geheirathet; und es ist sehr glaublich, daß selbst Euripides diesen Umstand so angenommen hatte. Warum sollte er auch nicht? Eben die Gründe, mit welchen Euriklès, beym Voltaire, Meropen jetzt nach funfzehn Jahren bereden will, dem Tyrannen ihre Hand zu geben **), hätten sie auch vor funf-

*) Oben, S. 349.

**) Acte II. Sc. 1.

— — *Mér.* Non, mon fils ne le souffrirait pas.
L'exil, où son enfance a langui condamnée,
Lui serait moins affreux que ce lâche hyméne.
Eur. Il le condamnerait, si, paisible en son rang,
Il n'en croyait ici que les droits de son sang;
Mais si par les malheurs son ame était instruite,
Sur ses vrais intérêts s'il réglait sa conduite,
De ses tristes amis s'il consultait la voix,
Et la nécessité souveraine des loix,
Il verrait que jamais sa malheureuse mere
Ne lui donna d'amour une marque plus chère.
Mér. Ah, que me dites-vous?
Eur. De dures vérités,
Qui m'arrachent mon zèle et vos calamités,

zehn Jahren dazu vermögen können. Es war sehr in der Denkungsart der alten griechischen Frauen, daß sie ihren Abscheu gegen die Mörder ihrer Männer überwanden und sie zu ihren zweyten Männern annahmen, wenn sie sahen, daß den Kindern ihrer ersten Ehe Vortheil daraus erwachsen könne. Ich erinnere mich etwas ähnliches in dem griechischen Roman des Charitons, den d'Orville herausgegeben, ehedem gelesen zu haben, wo eine Mutter das Kind selbst, welches sie noch unter ihrem Herzen trägt, auf eine sehr rührende Art darüber zum Richter nimmt. Ich glaube, die Stelle verdiente angeführt zu werden; aber ich habe das Buch nicht bey der Hand. Genug, daß das, was dem Eurikles Voltaire selbst in den Mund legt, hinreichend gewesen wäre, die Aufführung seiner Merope zu rechtfertigen, wenn er sie als die Gemahlin des Polyphont eingeführt hätte. Die kalten Scenen einer politischen Liebe wären dadurch weggefallen; und ich sehe mehr als Einen Weg, wie das Interesse durch diesen Umstand selbst noch weit lebhafter, und die Situationen noch weit intriguanter hätten werden können.

Mér. Quoi! Vous me demandez que l'intérêt furmonte
Cette invincible horreur que j'ai pour Polifonte!
Vous qui me l'avez peint de fi noires couleurs!
Eur. Je l'ai peint dangereux, je connais fes fureurs;
Mais il eft tout-puiffant: mais rien ne lui réfifte;
Il eft fans héritier, et vous aimez Egifte. —

Doch Voltaire wollte durchaus auf dem Wege bleiben, den ihm Maffei gebahnt hatte, und weil es ihm gar nicht einmal einfiel, daß es einen bessern geben könne, daß dieser bessere eben der sey, der schon vor Alters befahren worden, so begnügte er sich, auf jenem ein Paar Sandsteine aus dem Gleise zu räumen, über die er meint, daß sein Vorgänger fast umgeworfen hätte. Würde er wohl sonst auch dieses von ihm beybehalten haben, daß Aegisth, unbekannt mit sich selbst, von ungefähr nach Messene gerathen, und daselbst durch kleine zweydeutige Merkmahle in den Verdacht kommen muß, daß er der Mörder seiner selbst sey? Bey dem Euripides kannte sich Aegisth vollkommen, kam in dem ausdrücklichen Vorsatze, sich zu rächen, nach Messene, und gab sich selbst für den Mörder des Aegisth aus; nur daß er sich seiner Mutter nicht entdeckte, es sey aus Vorsicht, oder aus Mißtrauen, oder aus was sonst für Ursache, an der es ihm der Dichter gewiß nicht wird haben mangeln lassen. Ich habe zwar oben,*) dem Maffei einige Gründe zu allen den Veränderungen, die er mit dem Plane des Euripides gemacht hat, von meinem Eigenen geliehen. Aber ich bin weit entfernt, die Gründe für wichtig, und die Veränderungen für glücklich genug auszugeben. Vielmehr

*) S. 318.

behaupte ich, daß jeder Tritt, den er aus den Fußstapfen des Griechen zu thun gewagt, ein Fehltritt geworden. Daß sich Aegisth nicht kennt, daß er von ungefähr nach Messene kommt, und per combinazione d'accidenti (wie Maffei es ausdrückt) für den Mörder des Aegisth gehalten wird, giebt nicht allein der ganzen Geschichte ein sehr verwirrtes, zweydeutiges und romanhaftes Ansehen, sondern schwächt auch das Interesse ungemein. Bey dem Euripides wußte es der Zuschauer von dem Aegisth selbst, daß er Aegisth sey, und je gewisser er es wußte, daß Merope ihren eignen Sohn umzubringen kommt, desto größer mußte nothwendig das Schrecken seyn, daß ihn darüber befiel, desto quälender das Mitleid, welches er voraus sahe, falls Merope an der Vollziehung nicht zu rechter Zeit verhindert würde. Bey dem Maffei und Voltaire hingegen vermuthen wir es nur, daß der vermeinte Mörder des Sohnes der Sohn wohl selbst seyn könne, und unser größtes Schrecken ist auf den einzigen Augenblick verspart, in welchem es Schrecken zu seyn aufhöret. Das Schlimmste dabey ist noch dieses, daß die Gründe, die uns in dem jungen Fremdlinge den Sohn der Merope vermuthen lassen, eben die Gründe sind, aus welchen es Merope selbst vermuthen sollte; und daß wir ihn, besonders bey Voltairen, nicht in dem

allergeringsten Stücke näher und zuverlässiger kennen, als sie ihn selbst kennen kann. Wir trauen also diesen Gründen entweder eben so viel, als ihnen Merope trauet, oder wir trauen ihnen mehr. Trauen wir ihnen eben so viel, so halten wir den Jüngling mit ihr für einen Betrüger, und das Schicksal, das sie ihm zugedacht, kann uns nicht sehr rühren. Trauen wir ihnen mehr, so tadeln wir Meropen, daß sie nicht besser darauf merkt, und sich von weit feichtern Gründen hinreißen läßt. Beydes aber taugt nicht.

XLVIII.
Den 13ten Oktober, 1767.

Es ist wahr, unsere Ueberraschung ist größer, wenn wir es nicht eher mit völliger Gewißheit erfahren, daß Aegisth Aegisth ist, als bis es Merope selbst erfährt. Aber das armselige Vergnügen einer Ueberraschung! Und was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, so viel er will; wir werden unser Theil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermuthet treffen muß, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Antheil wird um so

lebhafter und stärker seyn, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben.

Ich will, über diesen Punkt, den besten französischen Kunstrichter für mich sprechen lassen. „In den verwickelten Stücken, sagt Diderot *), ist das Interesse mehr die Wirkung des Plans, als der Reden; in den einfachen Stücken hingegen ist es mehr die Wirkung der Reden, als des Plans. Allein worauf muß sich das Interesse beziehen? Auf die Personen? oder auf die Zuschauer? Die Zuschauer sind nichts als Zeugen, von welchen man nichts weiß. Folglich sind es die Personen, die man vor Augen haben muß. Unstreitig! Diese lasse man den Knoten schürzen, ohne daß sie es wissen; für diese sey alles undurchdringlich; diese bringe man, ohne daß sie es merken, der Auflösung immer näher und näher. Sind diese nur in Bewegung, so werden wir Zuschauer den nehmlichen Bewegungen schon auch nachgeben, sie schon auch empfinden müssen. — Weit gefehlt, daß ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben sollte, man müsse die Entwickelung vor dem Zuschauer verbergen. Ich dächte vielmehr, es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Ent-

*) In seiner dramatischen Dichtkunst, hinter dem Hausvater S. 327. d. Uebers.

wicklung gleich in der ersten Scene verrathen würde, und aus diesem Umstande selbst das allerstärkste Interesse entspränge. — Für den Zuschauer muß alles klar seyn. Er ist der Vertraute einer jeden Person; er weiß alles, was vorgeht, alles, was vorgegangen ist; und es giebt hundert Augenblicke, wo man nichts bessers thun kann, als daß man ihm gerade voraussagt, was noch vorgehen soll. — O, ihr Verfertiger allgemeiner Regeln, wie wenig versteht ihr die Kunst, und wie wenig besitzt ihr von dem Genie, das die Muster hervorgebracht hat, auf welche ihr sie bauet, und das sie übertreten kann, so oft es ihm beliebt! — Meine Gedanken mögen so paradox scheinen, als sie wollen; so viel weiß ich gewiß, daß für Eine Gelegenheit, wo es nützlich ist, dem Zuschauer einen wichtigen Vorfall so lange zu verhehlen, bis er sich ereignet, es immer zehn und mehrere giebt, wo das Interesse gerade das Gegentheil erfordert. — Der Dichter bewerkstelligt durch sein Geheimniß eine kurze Ueberraschung; und in welche anhaltende Unruhe hätte er uns stürzen können, wenn er uns kein Geheimniß daraus gemacht hätte! — Wer in Einem Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur Einen Augenblick bedauern. Aber wie steht es alsdann mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, daß sich das Un-

gewitter über meinem oder eines andern Haupte zusammenzieht, und lange Zeit darüber verweilt? — Meinetwegen mögen die Personen alle einander nicht kennen; wenn sie nur der Zuschauer alle kennt. — Ja, ich wollte fast behaupten, daß der Stoff, bey welchem die Verschweigungen nothwendig sind, ein undankbarer Stoff ist; daß der Plan, in welchem man seine Zuflucht zu ihnen nimmt, nicht so gut ist, als der, in welchem man sie hätte entübrigen können. Sie werden nie zu etwas Starkem Anlaß geben. Immer werden wir uns mit Vorbereitungen beschäftigen müssen, die entweder allzu dunkel oder allzu deutlich sind. Das ganze Gedicht wird ein Zusammenhang von kleinen Kunstgriffen werden, durch die man weiter nichts als eine kurze Ueberraschung hervorzubringen vermag. Ist hingegen alles, was die Personen angeht, bekannt: so sehe ich in dieser Voraussetzung die Quelle der allerheftigsten Bewegungen. — Warum haben gewisse Monologen eine so große Wirkung? Darum, weil sie mir die geheimen Anschläge einer Person vertrauen, und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder Hoffnung erfüllt. — Wenn der Zustand der Personen unbekannt ist, so kann sich der Zuschauer für die Handlung nicht stärker interessiren, als die Personen. Das Interesse aber wird sich für den Zu-

schauer verdoppeln, wenn er Licht genug hat, und es fühlt, daß Handlungen und Reden ganz anders seyn würden, wenn sich die Personen kennten. Alsdenn nur werde ich es kaum erwarten können, was aus ihnen werden wird, wenn ich das, was sie wirklich sind, mit dem, was sie thun oder thun wollen, vergleichen kann."

Dieses auf den Aegisth angewendet, ist es klar, für welchen von beyden Planen sich Diderot erklären würde: ob für den alten des Euripides, wo die Zuschauer gleich vom Anfange den Aegisth eben so gut kennen, als er sich selbst; oder für den neuern des Maffei, den Voltaire so blindlings angenommen, wo Aegisth sich und den Zuschauern ein Räthsel ist, und dadurch das ganze Stück „zu einem Zusammenhange von kleinen Kunstgriffen" macht, die weiter nichts als eine kurze Ueberraschung hervorbringen.

Diderot hat auch nicht ganz Unrecht, seine Gedanken über die Entbehrlichkeit und Geringfügigkeit aller ungewissen Erwartungen und plötzlichen Ueberraschungen, die sich auf den Zuschauer beziehen, für eben so neu als gegründet auszugeben. Sie sind neu, in Ansehung ihrer Abstraktion, aber sehr alt in Ansehung der Muster, aus welchen sie abstrahirt worden. Sie sind neu, in Betrachtung, daß seine Vorgänger nur immer auf das Gegen-

theil gedrungen; aber unter diese Vorgänger gehört weder Aristoteles noch Horaz, welchen durchaus nichts entfahren ist, was ihre Ausleger und Nachfolger in ihrer Prädilektion für dieses Gegentheil hätte bestärken können, dessen gute Wirkung sie weder den meisten noch den besten Stücken der Alten abgesehen hatten.

Unter diesen war besonders Euripides seiner Sache so gewiß, daß er fast immer den Zuschauern das Ziel voraus zeigte, zu welchem er sie führen wollte. Ja, ich wäre sehr geneigt, aus diesem Gesichtspunkte die Vertheidigung seiner Prologen zu übernehmen, die den neuern Kritikern so sehr mißfallen. „Nicht genug, sagt Hedelin, daß er meistentheils alles, was vor der Handlung des Stücks vorhergegangen, durch eine von seinen Hauptpersonen den Zuhörern geradezu erzählen läßt, um ihnen auf diese Weise das Folgende verständlich zu machen: er nimmt auch wohl öfters einen Gott herzu, von dem wir annehmen müssen, daß der alles weiß, und durch den er nicht allein was geschehen ist, sondern auch alles, was noch geschehen soll, uns kund macht. Wir erfahren sonach gleich Anfangs die Entwickelung und die ganze Katastrophe, und sehen jeden Zufall schon von weitem kommen. Dieses aber ist ein sehr merklicher Fehler, welcher der Ungewißheit und Erwartung, die auf dem

Theater beständig herrschen sollen, gänzlich zuwider ist, und alle Annehmlichkeiten des Stücks vernichtet, die fast einzig und allein auf der Neuheit und Ueberraschung beruhen *).“ Nein: der tragischste von allen tragischen Dichtern dachte so geringschätzig von seiner Kunst nicht; er wußte, daß sie einer weit höhern Vollkommenheit fähig wäre, und daß die Ergötzung einer kindischen Neugierde das geringste sey, worauf sie Anspruch mache. Er ließ seine Zuhörer also, ohne Bedenken, von der bevorstehenden Handlung eben so viel wissen, als nur immer ein Gott davon wissen konnte; und versprach sich die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte. Folglich müßte den Kunstrichtern hier eigentlich weiter nichts anstößig seyn, als nur dieses, daß er uns die nöthige Kenntniß des Vergangenen und des Zukünftigen nicht durch einen feinern Kunstgriff beyzubringen gesucht; daß er ein höheres Wesen, welches wohl noch dazu an der Handlung keinen Antheil nimmt, dazu gebraucht; und daß er dieses höhere Wesen sich geradezu an die Zuschauer wenden lassen, wodurch die dramatische Gattung mit der erzählenden vermischt werde. Wenn sie aber ihren Tadel sodann bloß hierauf einschränkten, was wä-

*) Pratique du Théatre, Lib. III. chap. 1.

re denn ihr Tadel? Ist uns das Nützliche und Nothwendige niemals willkommen, als wenn es uns verstohlner Weise zugeschanzt wird? Giebt es nicht Dinge, besonders in der Zukunft, die durchaus niemand anders als ein Gott wissen kann? Und wenn das Interesse auf solchen Dingen beruht, ist es nicht besser, daß wir sie durch die Dazwischenkunft eines Gottes vorher erfahren, als gar nicht? Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondre man sie so genau von einander ab, als möglich; aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und eben demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch, und untersuche bloß, ob es diese höheren Absichten erreicht hat. Was geht mich es an, ob so ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung, noch ganz Drama ist. Nennt es immerhin einen Zwitter; genug, daß mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbauet, als die gesetzmäßigsten Geburten eurer korrekten Racinen, oder wie sie sonst heißen. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eins von den nutzbarsten lasttragenden Thieren? —

XLIX.



XLIX.

Den 16ten Oktober, 1767.

Mit Einem Worte: wo die Tadler des Euripides nichts als den Dichter zu sehen glauben, der sich aus Unvermögen oder aus Gemächlichkeit, oder aus beiden Ursachen, seine Arbeit so leicht machte, als möglich; wo sie die dramatische Kunst in ihrer Wiege zu finden vermeinen: da glaube ich diese in ihrer Vollkommenheit zu sehen, und bewundere in jenem den Meister, der im Grunde eben so regelmäßig ist, als sie ihn zu seyn verlangen, und es nur dadurch weniger zu seyn scheint, weil er seinen Stücken eine Schönheit mehr hat ertheilen wollen von der sie keinen Begriff haben.

Denn es ist klar, daß alle die Stücke, deren Prologe ihnen so viel Aergerniß machen, auch ohne diese Prologe, vollkommen ganz, und vollkommen verständlich sind. Streicht z. E. vor dem Jon den Prolog des Merkurs, vor der Hekuba den Prolog des Polydors weg; laßt jenen sogleich mit der Morgenandacht des Jon, und diese mit den Klagen der Hekuba anfangen: sind beide darum im geringsten verstümmelt? Woher würdet ihr, was ihr weggestrichen habt, vermissen, wenn es gar nicht da wäre? Behält nicht alles den nehm-



lichen Gang, den nehmlichen Zusammenhang? Bekennt sogar, daß die Stücke nach eurer Art zu denken, desto schöner seyn würden, wenn wir aus den Prologen nicht wüßten, daß der Jon, welchen Kreusa will vergiften lassen, der Sohn dieser Kreusa ist; daß die Kreusa, welche Jon von dem Altar zu einem schmählichen Tode reißen will, die Mutter dieses Jon ist; wenn wir nicht wüßten, daß an eben dem Tage, da Hekuba ihre Tochter zum Opfer hingeben muß, die alte unglückliche Frau auch den Tod ihres letzten einzigen Sohnes erfahren soll. Denn alles dieses würde die trefflichsten Ueberraschungen geben, und diese Ueberraschungen würden noch dazu vorbereitet genug seyn: ohne daß ihr sagen könntet, sie brächen auf einmal gleich einem Blitze aus der hellesten Wolke hervor; sie erfolgten nicht, sondern sie entständen; man wolle euch nicht auf einmal etwas entdecken, sondern etwas aufheften. Und gleichwohl zankt ihr noch mit dem Dichter? Gleichwohl werft ihr ihm noch Mangel der Kunst vor? Vergebt ihm doch immer einen Fehler, der mit einem einzigen Striche der Feder gut zu machen ist. Einen wollüstigen Schößling schneidet der Gärtner in der Stille ab, ohne auf den gesunden Baum zu schelten, der ihn getrieben hat. Wollt ihr aber einen Augenblick annehmen, — es ist wahr, es heißt

sehr viel annehmen, — daß Euripides vielleicht eben so viel Einsicht, eben so viel Geschmack könne gehabt haben, als ihr; und es wundert euch um so viel mehr, wie er bey dieser großen Einsicht, bey diesem feinen Geschmacke, dennoch einen so groben Fehler begehen können: so tretet zu mir her, und betrachtet, was ihr Fehler nennt, aus meinem Standorte. Euripides sah es so gut, als wir, daß z. B. sein Jon ohne den Prolog bestehen könne; daß er, ohne denselben, ein Stück sey, welches die Ungewißheit und Erwartung des Zuschauers bis an das Ende unterhalte; aber eben an dieser Ungewißheit und Erwartung war ihm nichts gelegen. Denn erfuhr es der Zuschauer erst in dem fünften Akte, daß Jon der Sohn der Kreusa sey: so ist es für ihn nicht ihr Sohn, sondern ein Fremder, ein Feind, den sie in dem dritten Akte aus dem Wege räumen will; so ist es für ihn nicht die Mutter des Jon, an welcher sich Jon in dem vierten Akte rächen will, sondern bloß die Meuchelmörderin. Wo sollten aber alsdann Schrekken und Mitleid herkommen? Die bloße Vermuthung, die sich etwa aus übereintreffenden Umständen hätte ziehen lassen, daß Jon und Kreusa einander wohl näher angehen könnten, als sie meinen, würden dazu nicht hinreichend gewesen seyn. Diese Vermuthung müßte zur Gewißheit

werden; und wenn der Zuhörer diese Gewißheit nur von außen erhalten konnte, wenn es nicht möglich war, daß er sie einer von den handelnden Personen selbst zu danken haben konnte: war es nicht immer besser, daß der Dichter sie ihm auf die einzige mögliche Weise ertheilte, als gar nicht? Sagt von dieser Weise, was ihr wollt: genug, sie hat ihm sein Ziel erreichen helfen; seine Tragödie ist dadurch, was eine Tragödie seyn soll: und wenn ihr noch unwillig seyd, daß er die Form dem Wesen nachgesetzt hat, so versorgt euch eure gelehrte Kritik mit nichts als Stücken, wo das Wesen der Form aufgeopfert ist, und ihr seyd belohnt! Immerhin gefalle euch Whiteheads Kreusa, wo euch kein Gott etwas voraussagt, wo ihr alles von einem alten plauderhaften Vertrauten erfahrt, den eine verschlagne Zigeunerin ausfragt; immerhin gefalle sie euch besser, als des Euripides Jon: und ich werde euch nie beneiden!

Wenn Aristoteles den Euripides den tragischsten von allen tragischen Dichtern nennet, so sah er nicht bloß darauf, daß die meisten seiner Stücke eine unglückliche Katastrophe haben; ob ich schon weiß, daß viele den Stagyriten so verstehen. Denn das Kunststück wäre ihm ja wohl bald abgelernt; und der Stümper, der brav würgen und morden, und keine von seinen Personen gesund oder leben-

dig von der Bühne kommen ließe, würde sich eben so tragisch dünken dürfen, als Euripides. Aristoteles hatte unstreitig mehrere Eigenschaften im Sinne, welchen zu Folge er ihm diesen Charakter ertheilte; und ohne Zweifel, daß die eben berührte mit dazu gehörte, vermöge deren er nehmlich den Zuschauern alles das Unglück, welches seine Personen überraschen sollte, lange vorher zeigte, um die Zuschauer auch dann schon mit Mitleiden für die Personen einzunehmen, wenn diese Personen selbst sich noch weit entfernt glaubten, Mitleid zu verdienen. — Sokrates war der Lehrer und Freund des Euripides; und wie mancher dürfte der Meinung seyn, daß der Dichter dieser Freundschaft des Philosophen weiter nichts zu danken habe, als den Reichthum von schönen Sittensprüchen, den er so verschwenderisch in seinen Stücken ausstreuet. Ich denke, daß er ihr weit mehr schuldig war; er hätte, ohne sie, eben so spruchreich seyn können; aber vielleicht würde er, ohne sie, nicht so tragisch geworden seyn. Schöne Sentenzen und Moralen sind überhaupt gerade das, was wir von einem Philosophen, wie Sokrates, am seltensten hören; sein Lebenswandel ist die einzige Moral, die er predigt. Aber den Menschen, und uns selbst kennen; auf unsre Empfindung aufmerksam seyn; in allen die ebensten und kürzesten Wege der Na-

tur ausforschen und lieben; jedes Ding nach seiner Absicht beurtheilen: das ist es, was wir in seinem Umgange lernen; das ist es, was Euripides von dem Sokrates lernte, und was ihn zu dem Ersten in seiner Kunst machte. Glücklich der Dichter, der so einen Freund hat, — und ihn alle Tage, alle Stunden zu Rathe ziehen kann! —

Auch Voltaire scheint es empfunden zu haben, daß es gut seyn würde, wenn er uns mit dem Sohne der Merope gleich Anfangs bekannt machte; wenn er uns mit der Ueberzeugung, daß der liebenswürdige unglückliche Jüngling, den Merope erst in Schutz nimmt, und den sie bald darauf als den Mörder ihres Aegisths hinrichten will, der nehmliche Aegisth sey, sofort könne aussetzen lassen. Aber der Jüngling kennt sich selbst nicht; auch ist sonst niemand da, der ihn besser kennte, und durch den wir ihn könnten kennen lernen. Was thut also der Dichter? wie fängt er es an, daß wir es gewiß wissen, Merope erhebe den Dolch gegen ihren eignen Sohn, noch ehe es ihr der alte Narbas zuruft? — O, das fängt er sehr sinnreich an! Auf so einen Kunstgriff konnte sich nur ein Voltaire besinnen! — Er läßt, sobald der unbekannte Jüngling auftritt, über das erste, was er sagt, mit großen, schönen, leserlichen Buchstaben, den ganzen, vollen Namen, Aegisth, setzen; und so

weiter über jede seiner folgenden Reden. Nun wissen wir es; Merope hat in dem Vorhergehenden ihren Sohn schon mehr als einmal bey diesem Namen genannt; und wenn sie das auch nicht gethan hätte, so dürften wir ja nur das vorgedruckte Verzeichniß der Personen nachsehen; da steht es lang und breit! Freylich ist es ein wenig lächerlich, wenn die Personen, über deren Reden wir nun schon zehnmal den Namen Aegisth gelesen haben, auf die Frage:

—— —— —— Narbas vous est connu?
Le nom d'Egiste au moins jusqu'à vous est venu?
Quel était votre état, votre rang, votre père?

antwortet:

Mon père est un vieillard accablé de misère;
Policlete est son nom; mais Egiste, Narbas,
Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas.

Freylich ist es sehr sonderbar, daß wir von diesem Aegisth, der nicht Aegisth heißt, auch keinen andern Namen hören; daß, da er der Königin antwortet, sein Vater heiße Polyklet, er nicht auch hinzusetzt, er heiße so und so. Denn einen Namen muß er doch haben; und den hätte der Herr von Voltaire ja wohl schon mit erfinden können, da er so viel erfunden hat! Leser, die den Rummel einer Tragödie nicht recht gut verstehen, können leicht darüber irre werden. Sie lesen, daß hier ein Bursche gebracht wird, der auf der Landstraße einen

Mord begangen hat; dieser Bursche, sehen sie, heißt Aegisth; aber er sagt, er heiße nicht so, und sagt doch auch nicht, wie er heiße. O, mit dem Burschen, schließen sie, ist es nicht richtig; das ist ein abgefeimter Straßenräuber, so jung er ist, so unschuldig er sich stellt. So, sage ich, sind unerfahrne Leser zu denken in Gefahr; und doch glaube ich in allem Ernste, daß es für die erfahrnen Leser besser ist, auch so, gleich Anfangs, zu erfahren, wer der unbekannte Jüngling ist, als gar nicht. Nur daß man mir nicht sage, daß diese Art, sie davon zu unterrichten, im geringsten künstlicher und feiner sey, als ein Prolog im Geschmack des Euripides! —

L.

Den 20sten Oktober, 1767.

Bey dem Maffei hat der Jüngling seine zwey Namen, wie es sich gehört; Aegisth heißt er, als der Sohn des Polydor, und Kresphont, als der Sohn der Merope. In dem Verzeichnisse der handelnden Personen wird er auch nur unter jenem eingeführt; und Becelli rechnet es seiner Ausgabe des Stücks als kein geringes Verdienst an, daß

dieses Verzeichniß den wahren Stand des Aegisth nicht voraus verrathe *). Das ist, die Italiäner sind von den Ueberraschungen noch grössere Liebhaber, als die Franzosen. —

Aber noch immer Merope! — Wahrlich, ich bedaure meine Leser, die sich an diesem Blatte eine theatraliche Zeitung versprochen haben, so mancherley und bunt, so unterhaltend und schnurrig, als eine theatralische Zeitung nur seyn kann. Anstatt des Inhalts der hier gangbaren Stücke, in kleine lustige oder rührende Romane gebracht; anstatt beyläufiger Lebensbeschreibungen drolliger, sonderbarer, närrischer Geschöpfe, wie die doch wohl seyn müssen, die sich mit Komödienschreiben abgeben; anstatt kurzweiliger, auch wohl ein wenig skandalöser Anekdoten von Schauspielern und besonders Schauspielerinnen: anstatt aller dieser artigen Sächelchen, die sie erwarteten, bekommen sie lange, ernsthafte, trockne Kritiken über alte bekannte Stücke; schwerfällige Untersuchungen über das, was in einer Tragödie seyn sollte, und nicht seyn sollte; mit unter wohl gar Erklärungen des Aristo-

*) Fin ne i nomi de Personaggi si è levato quel' errore, communissimo alle stampe d'ogni drama, di scoprire il secreto nel premettergli, et per consequenza di levare il piacere a chi legge, overo ascolta, essendosi messo Egisto, dove era, Cresfonte sotto nome d'Egisto.

teles. Und das sollen sie lesen? Wie gesagt, ich bedaure sie; sie sind gewaltig angeführt! — Doch im Vertrauen: besser, daß sie es sind, als ich. Und ich würde es sehr seyn, wenn ich mir ihre Erwartungen zum Gesetze machen müßte. Nicht, daß ihre Erwartungen sehr schwer zu erfüllen wären; wirklich nicht; ich würde sie vielmehr sehr bequem finden, wenn sie sich mit meinen Absichten nur besser vertragen wollten.

Ueber die Merope indeß muß ich freylich einmal wegzukommen suchen. — Ich wollte eigentlich nur erweisen, daß die Merope des Voltaire im Grunde nichts als die Merope des Maffei sey; und ich meine, dieses habe ich erwiesen. Nicht ebenderselbe Stoff, sagt Aristoteles, sondern eben dieselbe Verwicklung und Auflösung machen, daß zwey oder mehrere Stücke für eben dieselben Stükke zu halten sind. Also, nicht weil Voltaire mit dem Maffei einerley Geschichte behandelt hat, sondern weil er sie mit ihm auf eben dieselbe Art behandelt hat, ist er hier für weiter nichts, als für den Uebersetzer und Nachahmer desselben zu erklären. Maffei hat die Merope des Euripides nicht bloß wieder hergestellt; er hat eine eigne Merope gemacht: denn er ging völlig von dem Plane des Euripides ab; und in dem Vorsatze ein Stück ohne Galanterie zu machen, in welchem das ganze Interesse bloß aus der mütterlichen Zärtlich-

keit entspringe, schuf er die ganze Fabel um; gut, oder übel, das ist hier die Frage nicht; genug, er schuf sie doch um. Voltaire aber entlehnte von Maffei die ganze so umgeschaffene Fabel; er entlehnte von ihm, daß Merope mit dem Polyphont nicht vermählt ist; er entlehnte von ihm die politischen Ursachen, aus welchen der Tyrann, nun erst, nach funfzehn Jahren, auf diese Vermählung dringen zu müssen glaubt; er entlehnte von ihm, daß der Sohn der Merope sich selbst nicht kennt; er entlehnte von ihm, wie und warum dieser von seinem vermeinten Vater entkommt; er entlehnte von ihm den Vorfall, der den Aegisth als einen Mörder nach Messene bringt; er entlehnte von ihm die Mißdeutung, durch die er für den Mörder seiner selbst gehalten wird; er entlehnte von ihm die dunkeln Regungen der mütterlichen Liebe, wenn Merope den Aegisth zum erstenmal erblickt; er entlehnte von ihm den Vorwand, warum Aegisth vor Meropens Augen von ihren eignen Händen sterben soll, die Entdeckung seiner Mitschuldigen: mit Einem Worte, Voltaire entlehnte von Maffei die ganze Verwickelung. Und hat er nicht auch die ganze Auflösung von ihm entlehnt, indem er das Opfer, bey welchem Polyphont umgebracht werden sollte, von ihm mit der Handlung verbinden lernte? Maffei machte es zu einer hochzeitlichen Feyer, und vielleicht, daß er bloß darum seinen

Tyrannen jetzt erst auf die Verbindung mit Meropen fallen ließ, um dieses Opfer desto natürlicher anzubringen. Was Maffei erfand, that Voltaire nach.

Es ist wahr, Voltaire gab verschiedenen von den Umständen, die er vom Maffei entlehnte, eine andere Wendung. Z. E. Anstatt daß, beym Maffei, Polyphont bereits funfzehn Jahre regieret hat, läßt er die Unruhen in Messene ganzer funfzehn Jahre dauern, und den Staat so lange in der unwahrscheinlichsten Anarchie verharren. Anstatt daß beym Maffei, Aegisth von einem Räuber auf der Straße angefallen wird, läßt er ihn in einem Tempel des Herkules von zwey Unbekannten überfallen werden, die es ihm übel nehmen, daß er den Herkules für die Herakliden, den Gott des Tempels für die Nachkommen desselben, anfleht. Anstatt daß, beym Maffei, Aegisth durch einen Ring in Verdacht geräth, läßt Voltaire diesen Verdacht durch eine Rüstung entstehen, u. s. w. Aber alle diese Veränderungen betreffen die unerheblichsten Kleinigkeiten, die fast alle außer dem Stücke sind, und auf die Oekonomie des Stückes selbst keinen Einfluß haben. Und doch wollte ich sie Voltairen noch gern als Aeußerungen seines schöpferischen Genies anrechnen, wenn ich nur fände, daß er das, was er ändern zu müssen vermeynte, in allen seinen Folgen zu ändern verstanden hätte. Ich will mich an dem mittelsten von den angeführten Bey-

spielen erklären. Maffei läßt seinen Aegisth von einem Räuber angefallen werden, der den Augenblick abpaßt, da er sich mit ihm auf dem Wege allein sieht, unfern einer Brücke über die Pamise; Aegisth erlegt den Räuber, und wirft den Körper in den Fluß, aus Furcht, wenn der Körper auf der Straße gefunden würde, daß man den Mörder verfolgen und ihn dafür erkennen dürfte. Ein Räuber, dachte Voltaire, der einem Prinzen den Rock ausziehen und den Beutel nehmen will, ist für mein feines, edles Parterre ein viel zu niedriges Bild; besser, aus diesem Räuber einen Mißvergnügten gemacht, der dem Aegisth als einem Anhänger der Herakliden zu Leibe will. Und warum nur Einen? Lieber zwey; so ist die Heldenthat Aegisth's desto größer, und der, welcher von diesen zweyen entrinnt, wenn er zu dem ältern gemacht wird, kann hernach für den Narbas genommen werden. Recht gut, mein lieber Johann Ballhorn; aber nun weiter. Wenn Aegisth den einen von diesen Mißvergnügten erlegt hat, was thut er alsdann? Er trägt den todten Körper auch in's Wasser. Auch? Aber wie denn? warum denn? Von der leeren Landstraße in den nahen Fluß; das ist ganz begreiflich; aber aus dem Tempel in den Fluß, dieses auch? War denn außer ihnen niemand in diesem Tempel? Es sey so; auch ist das die größte Ungereimtheit noch

nicht. Das Wie liesse sich noch denken: aber das Warum gar nicht. Maffei's Aegisth trägt den Körper in den Fluß, weil er sonst verfolgt und erkannt zu werden fürchtet; weil er glaubt, wenn der Körper bey Seite geschafft sey, daß sodann nichts seine That verrathen könne; daß diese sodann, mit sammt dem Körper, in der Fluth begraben bey. Aber kann das Voltairens Aegisth auch glauben? Nimmermehr; oder der zweyte hätte nicht entkommen müssen. Wird sich dieser begnügen, sein Leben davon getragen zu haben? Wird er ihn nicht, wenn er auch noch so furchtsam ist, von weitem beobachten? Wird er ihn nicht mit seinem Geschrei verfolgen, bis ihn Andre fest halten? Wird er ihn nicht anklagen, und wider ihn zeugen? Was hilft es dem Mörder also, das Corpus delicti weggebracht zu haben? Hier ist ein Zeuge, welcher es nachweisen kann. Diese vergebene Mühe hätte er sparen, und dafür eilen sollen, je eher je lieber über die Gränze zu kommen. Freylich mußte der Körper, des Folgenden wegen, in's Wasser geworfen werden; es war Voltairen eben so nöthig als dem Maffei, daß Merope nicht durch die Besichtigung desselben aus ihrem Irrthume gerissen werden konnte; nur daß, was bey diesem Aegisth sich selber zum Besten thut, er bey jenem bloß dem Dichter zu gefallen thun muß. Denn Voltaire korrigirte die Ursache weg, ohne zu überlegen, daß er

die Wirkung dieser Ursache brauche, die nunmehr von nichts, als von seinem Bedürfniß abhängt.

Eine einzige Veränderung, die Voltaire in dem Plane des Maffei gemacht hat, verdient den Namen einer Verbesserung. Die nehmlich, durch welche er den wiederholten Versuch der Merope, sich an dem vermeinten Mörder ihres Sohnes zu rächen, unterdrückt, und dafür die Erkennung von Seiten des Aegisths, in Gegenwart des Polyphonts, geschehen läßt. Hier erkenne ich den Dichter, und besonders ist die zweyte Scene des vierten Akts ganz vortrefflich. Ich wünschte nur, daß die Erkennung überhaupt, die in der vierten Scene des dritten Akts von beyden Seiten erfolgen zu müssen das Ansehen hat, mit mehrerer Kunst hätte getheilt werden können. Denn daß Aegisth mit einmal von dem Eurikles weggeführt wird, und die Vertiefung sich hinter ihm schließt, ist ein sehr gewaltsames Mittel. Es ist nicht ein Haar besser, als die übereilte Flucht, mit der sich Aegisth bey dem Maffei rettet, und über die Voltaire seinen Lindelle so spotten läßt. Oder vielmehr, diese Flucht ist um so vieles natürlicher; wenn der Dichter nur hernach Sohn und Mutter einmal zusammengebracht, und uns nicht gänzlich die ersten rührenden Ausbrüche ihrer beyderseitigen Empfindungen gegen einander, vorenthalten hätte. Vielleicht würde Voltaire die Erkennung überhaupt nicht ge-

theilt haben, wenn er seine Materie nicht hätte dehnen müssen, um fünf Akte damit voll zu machen. Er jammert mehr als einmal über cette longue carrière de cinq actes, qui est prodigieusement difficile à remplir sans épisodes. — Und nun für diesmal genug von der Merope!

LI.

Den 23sten Oktober, 1767.

Den neun und dreyßigsten Abend, (Mittwochs, den 8ten Julius,) wurden der verheirathete Philosoph, und die neue Agnese, wiederholt *).

Chevrier sagt **), daß Destouches sein Stück aus einem Lustspiele des Campistron geschöpft habe, und daß, wenn dieser nicht seinen jaloux desabusé geschrieben hätte, wir wohl schwerlich einen verheiratheten Philosophen haben würden. Die Komödie des Campistron ist unter uns wenig bekannt; ich wüßte nicht, daß sie auf irgend einem deutschen Theater wäre gespielt worden; auch ist keine Uebersetzung davon vorhanden. Man dürfte also viel-

*) S. den 5ten und 7ten Abend, Seite 80. u. 95.

**) L'Observateur des Spectacles, T. II. p. 135.

vielleicht um so viel lieber wissen wollen, was eigentlich an dem Vorgeben des Chevrier sey.

Die Fabel des Campistronschen Stücks ist kurz diese: ein Bruder hat das ansehnliche Vermögen seiner Schwester in Händen, und um dieses nicht herausgeben zu dürfen, möchte er sie lieber gar nicht verheirathen. Aber die Frau dieses Bruders denkt besser, oder wenigstens anders, und um ihren Mann zu vermögen, seine Schwester zu versorgen, sucht sie ihn auf alle Weise eifersüchtig zu machen, indem sie verschiedene junge Mannspersonen, sehr gütig aufnimmt, die alle Tage unter dem Vorwande, sich um ihre Schwägerin zu bewerben, zu ihr ins Haus kommen. Die List gelingt; der Mann wird eifersüchtig, und willigt endlich, um seiner Frau den vermeinten Vorwand, ihre Anbeter um sich zu haben, zu benehmen, in die Verbindung seiner Schwester mit Clitandern, einem Anverwandten seiner Frau, dem zu gefallen sie die Rolle der Kokette gespielt hatte. Der Mann sieht sich berückt, ist aber sehr zufrieden, weil er zugleich von dem Ungrunde seiner Eifersucht überzeugt wird.

Was hat diese Fabel mit der Fabel des verheiratheten Philosophen ähnliches? Die Fabel nicht das geringste. Aber hier ist eine Stelle aus dem zweyten Akte des Campistronschen Stücks, zwischen Dorant, so heißt der Eifersüchtige, und Dubois,

seinem Sekretair. Diese wird gleich zeigen, was Chevrier gemeint hat.

„Dubois. Und was fehlt Ihnen denn?

„Dorant. Ich bin verdrießlich, ärgerlich; alle „meine ehemalige Heiterkeit ist weg; alle meine „Freude hat ein Ende. Der Himmel hat mir ei„nen Tyrannen, einen Henker gegeben, der nicht „aufhören wird, mich zu martern, zu peinigen —

„Dubois. Und wer ist denn dieser Tyrann, „dieser Henker?

„Dorant. Meine Frau.

„Dubois. Ihre Frau, mein Herr?

„Dorante. Ja, meine Frau, meine Frau. — „Sie bringt mich zur Verzweiflung.

„Dubois. Hassen Sie sie denn?

„Dorant. Wollte Gott! So wäre ich ruhig. „— Aber ich liebe sie, und liebe sie so sehr — „Verwünschte Quaal!

„Dubois. Sie sind doch wohl nicht eifersüchtig?

„Dorant. Bis zur Raserey.

„Dubois. Wie? Sie, mein Herr? Sie eifer„süchtig? Sie, der Sie von jeher über alles, was „Eifersucht heißt —

„Dorant. Gelacht, und gespottet? Desto schlim„mer bin ich nun daran! Ich Geck, mich von den „elenden Sitten der großen Welt so hinreißen zu „lassen! In das Geschrey der Narren einzustim„men, die sich über die Ordnung und Zucht unsrer

„ehrlichen Vorfahren so lustig machen! Und ich „stimmte nicht bloß ein; es währte nicht lange, so „gab ich den Ton. Um Witz, um Lebensart zu zei„gen, was für albernes Zeug habe ich nicht gespro„chen! Eheliche Treue, beständige Liebe, pfuy, wie „schmeckt das nach dem kleinstädtischen Bürger! „Der Mann, der seiner Frau nicht allen Willen läßt, „ist ein Bär! Der es ihr übel nimmt, wenn sie „auch Andern gefällt und zu gefallen sucht, gehört „in's Tollhaus. So sprach ich, und mich hätte „man da sollen in's Tollhaus schicken. —

„Dubois. Aber warum sprachen Sie so?

„Dorant. Hörst du nicht? Weil ich ein Geck „war, und glaubte, es ließe noch so galant und „weise. — Inzwischen wollte mich meine Familie „verheirathet wissen. Sie schlugen mir ein junges „unschuldiges Mädchen vor; und ich nahm es. Mit „der, dachte ich, soll es gute Wege haben; die soll „in meiner Denkungsart nicht viel ändern; ich lie„be sie itzt nicht besonders, und der Besitz wird „mich noch gleichgültiger gegen sie machen. Aber „wie sehr habe ich mich betrogen! Sie ward täg„lich schöner, täglich reizender. Ich sah es und „entbrannte, und entbrannte je mehr und mehr; „und jetzt bin ich so verliebt, so verliebt in sie —

„Dubois. Nun, das nenne ich gefangen werden

„Dorant. Denn ich bin so eifersüchtig! —



„Daß ich mich schäme, es auch nur dir zu bekennen.
„— Alle meine Freunde sind mir zuwider — und verdächtig; die ich sonst nicht oft genug um mich haben konnte, sehe ich jetzt lieber gehen als kommen. „Was haben sie auch in meinem Hause zu suchen? „Was wollen die Müßiggänger? Wozu alle die „Schmeicheleien, die sie meiner Frau sagen? Der „eine lobt ihren Verstand; der andere erhebt ihr gefälliges Wesen bis in den Himmel. Den entzücken „ihre himmlischen Augen, und den ihre schönen Zähne. Alle finden sie höchst reizend, alle anbetenswürdig; und immer schließt sich ihr verdammtes „Geschwätz mit der verwünschten Betrachtung, was „für ein glücklicher, was für ein beneidenswürdiger „Mann ich bin.

„Dubois. Ja, ja, es ist wahr, so geht es zu.

„Dorant. O, sie treiben ihre unverschämte „Kühnheit wohl noch weiter! Kaum ist sie aus dem „Bette, so sind sie um ihre Toilette. Da solltest „du erst sehen und hören! Jeder will da seine Aufmerksamkeit und seinen Witz mit dem andern um „die Wette zeigen. Ein abgeschmackter Einfall jagt „den andern, eine boshafte Spötterey die andere, „ein kitzelndes Histörchen das andere. Und das alles mit Zeichen, mit Mienen, mit Liebäugeleyen, „die meine Frau so leutselig annimmt, so verbindlich „erwiedert, daß — mich der Schlag oft rühren

„möchte! Kannst du glauben, Dubois? ich muß es „wohl mit ansehen, daß sie ihr die Hand küssen.

„Dubois. Das ist arg!

„Dorant. Gleichwohl darf ich nicht muchsen. „Denn was würde die Welt dazu sagen? Wie lächer- „lich würde ich mich machen, wenn ich meinen Ver- „druß auslassen wollte? Die Kinder auf der Straße „würden mit Fingern auf mich weisen. Alle Tage „würde ein Epigramm, ein Gassenhauer auf mich zum „Vorschein kommen.“ u. s. w.

Diese Situation muß es seyn, in welcher Chevri- er das Aehnliche mit dem verheiratheten Philosophen gefunden hat. So wie der Eifersüchtige des Campi- stron sich schämet, seine Eifersucht auszulassen, weil er sich ehedem über diese Schwachheit allzulustig ge- macht hat: so schämt sich auch der Philosoph des Destouches, seine Heirath bekannt zu machen, weil er ehedem über alle ernsthafte Liebe gespottet, und den ehelosen Stand für den einzigen erklärt hatte, der einem freyen und weisen Manne anständig sey. Es kann auch nicht fehlen, daß diese ähnliche Schaam sie nicht beyde in mancherley ähnliche Verlegenheiten bringen sollte. So ist, z. E. die, in welcher sich Do- rant beym Campistron sieht, wenn er von seiner Frau verlangt, ihm die überlästigen Besucher vom Halse zu schaffen, diese aber ihm bedeutet, daß das eine Sache sey, die er selbst bewerkstelligen müsse,

fast die nehmliche mit der bey dem Destouches, in welcher sich Arist befindet, wenn er es selbst dem Marquis sagen soll, daß er sich auf Meliten keine Rechnung machen könne. Auch leidet dort der Eifersüchtige, wenn seine Freunde in seiner Gegenwart über die Eifersüchtigen spotten, und er selbst sein Wort dazu geben muß, ungefähr auf gleiche Weise, als hier der Philosoph, wenn er sich muß sagen lassen, daß er ohne Zweifel viel zu klug und vorsichtig sey, als daß er sich zu so einer Thorheit, wie das Heirathen, sollte haben verleiten lassen.

Dem ungeachtet aber sehe ich nicht, warum Destouches bey seinem Stücke nothwendig das Stück des Campistron vor Augen gehabt haben müßte; und mir ist es ganz begreiflich, daß wir jenes haben könnten, wenn dieses auch nicht vorhanden wäre. Die verschiedensten Charaktere können in ähnliche Situationen gerathen; und da in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu lassen und ins Spiel zu setzen: so muß man nicht die Situationen, sondern die Charaktere in Betrachtung ziehen, wenn man bestimmen will, ob ein Stück Original oder Kopie genannt zu werden verdiene. Umgekehrt ist es in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind, und Schrecken und Mitleid vornehmlich aus den Situationen entspringt. Aehnliche Situationen geben also ähnliche Tragödien, aber nicht

ähnliche Komödien. Hingegen geben ähnliche Charaktere ähnliche Komödien, anstatt daß sie in den Tragödien fast gar nicht in Erwägung kommen.

Der Sohn unsers Dichters, welcher die prächtige Ausgabe der Werke seines Vaters besorgt hat, die vor einigen Jahren in vier Quartbänden aus der Königlichen Druckerey zu Paris erschien, meldet uns, in der Vorrede zu dieser Ausgabe, eine besondere dieses Stück betreffende Anekdote. Der Dichter nehmlich habe sich in England verheirathet, und aus gewissen Ursachen seine Verbindung geheim halten müssen. Eine Person aus der Familie seiner Frau aber habe das Geheimniß früher ausgeplaudert, als ihm lieb gewesen; und dieses habe Gelegenheit zu dem verheiratheten Philosophen gegeben. Wenn dieses wahr ist, — und warum sollten wir es seinem Sohne nicht glauben? — so dürfte die vermeinte Nachahmung des Campistron um so eher wegfallen.

LII.

Den 27sten Oktober, 1767.

Den vierzigsten Abend, (Donnerstags, den 9ten Julius) ward Schlegels Triumph der guten Frauen aufgeführt.

Dieses Lustspiel ist unstreitig eins der besten



deutschen Originale. Es war, so viel ich weiß, das letzte komische Werk des Dichters, das seine frühern Geschwister unendlich übertrifft, und von der Reife seines Urhebers zeugt. Der geschäftige Müßiggänger war der erste jugendliche Versuch, und fiel aus, wie alle solche jugendliche Versuche ausfallen. Der Witz verzeihe es denen, und räche sich nie an ihnen, die allzuviel Witz darin gefunden haben! Er enthält das kalteste, langweiligste Alltagsgewäsche, das nur immer in dem Hause eines Meißnischen Pelzhändlers vorfallen kann. Ich wüßte nicht, daß er jemals wäre aufgeführt worden, und ich zweifle, daß seine Vorstellung dürfte auszuhalten seyn. Der Geheimnißvolle ist um vieles besser; ob es gleich der Geheimnißvolle gar nicht geworden ist, den Moliere in der Stelle geschildert hat, aus welcher Schlegel den Anlaß zu diesem Stücke wollte genommen haben *). Moliere's Geheimnißvoller ist ein Geck, der sich ein wichtiges Ansehen geben will; Schlegels Geheimniß-

*) Misantrope, Acte II. Sc. 4.

C'est de la tête aux pieds un homme tout mystère,
Qui vous jette, en passant, un coup d'oeil égaré,
Et sans aucune affaire et toujours affairé,
Tout ce qu'il vous debite en grimaces abonde.
A force de façons il assomme le monde;
Sans cesse il a tout bas, pour rompre l'entretien,
Un sécret à vous dire, & ce sécret n'est-rien.
De la moindre vétille il fait une merveille,
Et jusque au bon jour, il dit tout à l'oreille.

voller aber ein gutes ehrliches Schaaf, das den Fuchs spielen will, um von den Wölfen nicht gefressen zu werden. Daher kömmt es auch, daß er so viel ähnliches mit dem Charakter des Mißtrauischen hat, den Cronegk hernach auf die Bühne brachte. Beyde Charaktere aber, oder vielmehr beyde Nüancen des nehmlichen Charakters, können nicht anders als in einer so kleinen und armseligen, oder so menschenfeindlichen und häßlichen Seele sich finden, daß ihre Vorstellungen nothwendig mehr Mitleiden oder Abscheu erwecken müssen, als Lachen. Der Geheimnißvolle ist wohl sonst hier aufgeführt worden; man versichert mich aber auch durchgängig, und aus der eben gemachten Betrachtung ist mir es sehr begreiflich, daß man ihn läppischer gefunden habe, als lustig.

Der Triumph der guten Frauen hingegen hat, wo er noch aufgeführt worden, und so oft er noch aufgeführt worden, überall und jederzeit, einen sehr vorzüglichen Beyfall erhalten; und daß sich dieser Beyfall auf wahre Schönheiten gründen müsse, daß er nicht das Werk einer überraschenden blendenden Vorstellung sey, ist daher klar, weil ihn noch niemand, nach Lesung des Stücks, zurückgenommen hat. Wer es zuerst gelesen, dem gefällt es um so viel mehr, wenn er es spielen sieht; und wer es zuerst spielen gesehen, dem gefällt es um so viel mehr, wenn er es lieset. Auch haben es die strengsten Kunstrichter eben so sehr

seinen übrigen Lustspielen, als diese überhaupt dem gewöhnlichen Prasse deutscher Komödien, vorgezogen.

„Ich las, sagt einer von ihnen *), den geschäftigen Müßiggänger; die Charaktere schienen mir vollkommen nach dem Leben; solche Müßiggänger, solche in ihre Kinder vernarrte Mütter, solche schaalwitzige Besuche, und solche dumme Pelzhändler sehen wir alle Tage. So denkt, so lebt, so handelt der Mittelstand unter den Deutschen. Der Dichter hat seine Pflicht gethan; er hat uns geschildert, wie wir sind. Allein ich gähnte vor Langeweile. — Ich las darauf den Triumpf der guten Frauen. Welcher Unterschied! Hier finde ich Leben in den Charakteren, Feuer in ihren Handlungen, ächten Witz in ihren Gesprächen, und den Ton einer feinen Lebensart in ihrem ganzen Umgange "

Der vornehmste Fehler, den eben derselbe Kunstrichter daran bemerkt hat, ist der, daß die Charaktere an sich selbst nicht deutsch sind. Und leider, muß man dieses zugestehen. Wir sind aber in unsern Lustspielen schon zu sehr an fremde, und besonders an französische, Sitten gewöhnt, als daß es eine besonders üble Wirkung auf uns haben könnte.

„Nikander, heißt es, ist ein französischer Abentheurer, der auf Eroberungen ausgeht, allen Frauenzimmern nachstellt, keinem im Ernste gewogen ist, alle ruhige Ehen in Uneinigkeit zu stürzen, aller Frau-

*) Briefe, die neueste Litteratur betreffend, Theil XXI. S. 133.

en Verführer und aller Männer Schrecken zu werden sucht, und der bey allem diesen kein schlechtes Herz hat. Die herrschende Verderbniß der Sitten und Grundsätze scheint ihn mit fortgerissen zu haben. Gottlob! daß ein Deutscher, der so leben will, das verderbteste Herz von der Welt haben muß. — Hilaria, Nikanders Frau, die er vier Wochen nach der Hochzeit verlassen, und nunmehr in zehn Jahren nicht gesehen hat, kömmt auf den Einfall ihn aufzusuchen. Sie kleidet sich als eine Mannsperson, und folgt ihm, unter dem Namen Philint, in alle Häuser nach, wo er Avantüren sucht. Philint ist witziger, flatterhafter und unverschämter als Nikander. Die Frauenzimmer sind dem Philint mehr gewogen, und sobald er mit seinem frechen aber doch artigen Wesen sich sehen läßt, steht Nikander da wie verstummt. Dieses giebt Gelegenheit zu sehr lebhaften Situationen. Die Erfindung ist artig, der zwiefache Charakter wohlgezeichnet, und glücklich in Bewegung gesetzt; aber das Original zu diesem nachgeahmten Petitmaitre ist gewiß kein Deutscher."

„Was mir, fährt er fort, sonst an diesem Lustspiele mißfällt, ist der Charakter des Agenors. Den Triumph der guten Frauen vollkommen zu machen, zeigt dieser Agenor den Ehemann von einer gar zu häßlichen Seite. Er tyrannisirt seine unschuldige Juliane auf das unwürdigste, und hat recht seine Lust daran, sie zu quälen. Grämlich, so oft er sich sehen läßt,



spöttisch bey den Thränen seiner gekränkten Frau, argwöhnisch bey ihren Liebkosungen, boshaft genug, ihre unschuldigsten Reden und Handlungen durch eine falsche Wendung zu ihrem Nachtheile auszulegen, eifersüchtig, hart, unempfindlich, und, wie Sie sich leicht einbilden können, in seiner Frau Kammermädchen verliebt. — Ein solcher Mann ist gar zu verderbt, als daß wir ihm eine schleunige Besserung zutrauen könnten. Der Dichter giebt ihm eine Nebenrolle, in welcher sich die Falten seines nichtswürdigen Herzens nicht genug entwickeln können. Er tobt, und weder Juliane noch die Leser wissen recht, was er will. Eben so wenig hat der Dichter Raum gehabt, seine Besserung gehörig vorzubereiten und zu veranstalten. Er mußte sich begnügen, dieses gleichsam im Vorbeigehen zu thun, weil die Haupthandlung mit Nikander und Philinten zu schaffen hatte. Kathrine, dieses edelmüthige Kammermädchen der Juliane, das Agenor verfolgt hatte, sagt gar recht am Ende des Lustspiels: „die geschwindesten Bekehrungen sind nicht allemal die aufrichtigsten!“ Wenigstens so lange dieses Mädchen im Hause ist, möchte ich nicht für die Aufrichtigkeit stehen.

Ich freue mich, daß die beste deutsche Komödie dem richtigsten deutschen Beurtheiler in die Hände gefallen ist. Und doch war es vielleicht die erste Komödie, die dieser Mann beurtheilte.

